جبرا إبراهيم جبرا

معايشة النمرة

وأوراق أخرى

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

معايشة النمرة

وأوراق أخرى

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:

بيروت، ساقية الجنزير، بناية
برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأردن:

دار الفارس للنشر والتوزيع: عمان
ص.ب: ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٥٤٣٢، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٩٩٢



جبرا إبراهيم جبرا

معايشة النمرة

وأوراق أخرى

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

معايشة النمرة
أو : متعة القراءة ... متعة الكتابة

قد لا يدرك المرء قيمة الشيء اللصيق بحياته ، إلّا اذا حُرم منه .

ولا يعرف المرء عمق المتعة بالقراءة ، إلّا اذا حرم منها لمدة طويلة ، بحيث يجد نفسه يتحرّق الى كتاب يعاقره ، ولو لساعة ، أو بعض ساعة ، كمن يتضوّر جوعاً فيتحرق إلى أي طعام ، مهما يكن .

ولكن من الظلم ان نعمّم أمر القراءة هذا . هناك الكثيرون ممن ليس للكتاب دور في حياتهم ، فلا يخشون الحرمان منه ، لأن القراءة لا تعطيهم تلك المتعة التي تشفي الغليل وتثيره معاً ، أشبه بمتعة إدمانٍ هو حقاً إدمان حلال .

هؤلاء أناس قد يكونون راضين عن أنفسهم وعن غفلتهم الفكرية ، غير أنني أعجب لأمرهم ، وأحزن لهم : أعجب لأمرهم حين أجد أن سنوات الدراسة الطويلة لم تفلح في زرع هذه الشهوة النبيلة في أنفسهم ، وأحزن لهم لأنهم يعيشون وهم في عَوَز ذهني وعاطفي قد لا يعونه ، ولكنه يُفقر حياتهم ويجرّدهم من لذّة اساسية من لذّات البقاء ـ كمن حُرم من معرفة الحب ، وعميت عيناه عن مرأى الجمال .

فللإنسان قدرة مذهلة على ان يقتات على أحشائه ، على ان يجعل تواصله الفكري مع الحياة بينه وبين نفسه فقط ، مكتفياً بتأمّله

في ذاته الواحدة ضمن نطاق من التجربة اليومية لا يتسع لتجارب الآخرين ، فيما عدا ما يسمع عنها من أحاديث ، أو يرى منها من خلال وسائل الترفيه والتسلية . إنه البقاء في حدّه الأدنى . وهو فيما يبدو البقاء الأشيع ، ويا للأسف ، رغم انتشار التعليم وتيسّر وسائل القراءة .

اما التواصل مع الحياة بكل طاقاتها وأشكالها وأشخاصها ، الذي يتم عن طريق قراءة الكتاب ، فيبدو أنه يبقى شأناً خاصاً من شؤون تلك القلّة التي تجد في القراءة هذه المتعة الغامضة ، هذه المتعة الكبرى التي وهبها الله نعمةً للانسان منذ ان قال له : « إقرأ ! » هذه المتعة التي لا بد أنها كانت ، في أحد أشكالها ، الدافع الأهم لأولئك الذين اخترعوا الكتابة على الطين لكي يقرأوا ما يكتبون ، ومن أبسط الكلمات التي نقشوها في الطين استمروا الى ما يجعل من الكلمات صوراً وأفكاراً وعواطف، وقد وضعوها في صيغ من التناغم والإيقاع تجعلهم يريدون العودة اليها مرة بعد مرة ، ولا يكتفون .

مما يقودني الى الحديث عن الكتابة نفسها ـ عن متعة الكتابة ، تلك العملية السحرية التي تستثيرها حمّى العقل والعصب ، فيجد المرء اندفاعاً في مقارعتها ، مسحوراً ومتغلّباً على السحر ، في آن .

ولأعترف قبل المضيّ الى ابعد : إنني أتحدث هنا عن شيء شخصي صرف . فأنا عندما أحرم من القراءة لانشغالي بواجب متواصل ، او بسفر لا يتيح لي ساعتين معاً من الانفراد بنفسي في أثناء يقظتي ، أبقى في شوق لجوج يغالبني ، منتظراً ساعة اللقاء التي لا تجيء . وأجدني أخاتل ، وأتحايل على الشغل والواجب ، لعلني

اختلس المتعـة ولو لحـظاتٍ مع هـذه الصفحـات التي تتحـرّق الى اصابعي كما تتحرّق أصابعي اليها .

وهكذا فإنني كلما حرمت من القراءة لأيّما سبب ، أدركت كم عظيمة وملحاحة هي هذه المتعة التي سأنصرف اليها بملء جوارحي حالما يكـون وقتي مُلكي أنا ، فـأستطيـع الانغمار في الكتـاب وقد تغافلت أخيراً عن كل قلق ، وتناسيت كـل جهد آخـر تطالبني بـه شؤون العيش .

وليس اكبر من متعة القراءة هذه ، إلا متعة الكتابـة . تلك المتعة الأعظم ، والأعمق ـ والأندر . فالكتـابة ، إذا مـا تخلّت عن تمنّعهـا وانصاعت للقلم ، هي تلك الحـورية الـرائعـة ، الـذاهبـة بالنفس في طرقـات الجنّة ودَرَكـات الجحيم . متعةٌ ولا كـأية متعـة أخرى يعرفها الجسد : فهي وَجْـدٌ صوفي ، وهي عـذابٌ عَذْب ، وهي وعد يتراكض على السطور مرة ، ويتعثّر عليها مرّات : وعـدٌ بالكشف ، وعدٌ برؤية ما لا تراه العين ، وعد باتصال الذات بأروع ما في الكون من فرح ، وعشق ، وحزن ، وغضب ، حيث حيوات الأفراد تتجسّد في الخيال ، وتنتفض ، وتتدافع ، وتستكين ، وكأن الحياة الواحدة قد ضُربت بألف .

فإذا كنت اعجب وأحزن لمن لا يعرف متعة القـراءة ، فإنني اشعر ان الكتابة شأنها شأن آخر ، لا يشبه القراءة ولكنه يصبّ في النهاية فيها فالمبتلى بعشق الكتابة كمن ابتلي بجوع جحيمي ، بشبق لاهث وراء سراب . ولكنها اذا ما تحققت ، فهي الوليمة التي دونها كل الولائم ـ وليمة الخلق والخيال ، وليمة الحسّ والعقل ، ووليمـة الوحي والنشوة ، ولا يخرج المرء منها إلا مضطراً ، وكأنه يخرج من

عوالم الوهج والإثارة والمستحيل ، ليعود الى عالم عادي جدا ، باهت اللون جدا ، يبحث فيه عن السحر الذي لن يلقاه على أشدّه إلا حين تعاوده حمّى الكتابة ، وتستبدّ به بعذابها ، وعذوبتها ، من جديد .

وقد اختار الروائي والشاعر اليوناني نيكوس كازانتزاكيس ، في كتابه « ترحال » ، ان يسمّى الكتابة « النمرة ، رفيقتي أينما ذهبت » ، وصوّر صراعه معها ، غالباً او مغلوباً ، وكأنه صراع العشق ، وهي تتحداه « وتحتضن جمجمته ، وتنشب مخالبها في دماغه » . فيقول : « يا له من فرح عظيم يا إلهي ، أن أحيا وأرى هذه النمرة الرائعة وألاعبها وأجد أنني ما عدت خائفاً منها ! »

وأراني الآن مع كازانتزاكيس حين ينتهي الى القول : « ما اعظم الفرح عندما ينهض المرء ذات صباح ويهتف : « كلمات ! كلمات ! ما من خلاص بغيرها ! وأنا لا أتحكّم إلا بثمانية وعشرين جندياً صغيراً من صُوَر . سأحشدهم ، وسأقيم منهم جيشاً ـ وبهم سوف أقهر الموت ! »

الكلمة والقلق المستمر

بعد كل كتابة أنجزها ، يتجدد شعوري بالهم الذي احمله لكتابات اخرى تنتظرني ، بل تلحّ عليّ .

ما أحسست يوماً ، وأنا انفض يدي من عمل إبداعي ، بذلك الرضا النهائي الذي يوحي اليّ بأنني والحمد لله فرغت ، وارتحت ! فكل عمل انتهي منه يبدو وكأنه منطلق لعمل لاحق ، أو انه ينزاح ليفسح الطريق لعمل قادم . وهو بعض ما عنيته في عنوان إحدى قصصي القصيرة : « بدايات من حرف الياء » . كل ياء تقذف بي عودة الى الألف ، بمزيج من اللهفة والخوف والمتعة .

لا أنكر انني اسائل نفسي احياناً : بعد هذه المسيرة الطويلة ، ألم أقل ما فيه الكفاية ؟ ألم أعبّر عن وجهات (ولا اقول وجهة) نظري في الحياة ، في الفن ، في الرواية ، في الشعر ؟

وأراني اراوغ في الاجابة ، عن ضرورة فكرية ، وضرورة نفسية معاً . لعلني « اقتربت » من التعبير عن بعض وجهات النظر عندي ، غير ان الاقتراب لا يكفي فالاقتراب ليس هو الوصول ، وان يكن يعني السير نحو تلك النقطة التي قد يشعر المرء بأنها تعيّن المكان الذي يحق له فيه ان يضع عصا الترحال . غير انها نقطة وهمية ، كالساعي الى أفق يعتقد انه يرى السماء فيه لاصقة بالأرض ، واذا هو امام أفق أبعد ، يتكشف بعد المزيد من السير

عن أفق ابعد فأبعد . والضرورة النفسية ، اذا كان للجسد ان يبقى مستجيبــا ، واذا كــان للفكــر ان يبقى متــوقــدا ، تقتضي عــدم الوصول . لأن الأفق النهائي لن يكون إلّا العـدم . هل قلت اذن (من وجهة نظري بالطبع) كل ما اردت يوما ، منذ صبـاي ، أن أقوله عبر الكلمات ؟ قطعاً ، لا .

قبل مدة عدت فجأة الى كتابة الشعر ، بعد انقـطاع طويـل عنها . عدت إليها رغم انهماك في كتابات من انواع اخرى ، كانت قد جعلتني احسّ بأن فيها تعويضــاً عن الشعر كفن خـاص ، لأنها راحت تستـوعب الطاقـة الشعريـة ذاتها ، بجمـاليـاتهـا وصـورهـا ورموزها ، في تراكيب اكبر مساحة واكثر تعقيدا . وجاءت القصيدة الأولى لتلخّص لي بعضــاً من تساؤلي ، ولتؤكـد لي ، اولاً ، أهميـة الصيغة الشعرية في تكثيف وتقطير التجربة على نحو لا تعويض عنه في اية صيغة لفظية أخرى ، ولتؤكد لي ، ثانياً ، ان ثمة نيراناً قد لا نعي وجودها ، ولكن لا بد لها من أن تندلع :

أيامنا كالشتاء القطبيّ :
ساعات الفرح فيها ، كالضياء ، خاطفة ،
والفواجع ، كالليل ، لا تنتهي .
للاشراقات أوقاتٌ ما أسرع ركضها
وللظلمات المواسم المقيمة .

وفي نهاراتٍ أثقالُها كالرصاص
يومضُ كخطف البرقِ حُبٌّ
لا منطق فيه ،

ويندلع الشعرُ كاللهيب
في هشيمٍ ضربتْهُ الصاعقة :
في هذا الرّماد العتيّ المنتشر
كيف بقيت هذه الكلمات الحارقة ؟

هذه الكلمات الحارقة ، هذه الجمرات ، هي التي يبدو ان المرء يصرّ على « نبشها » (والاحتراق بها ؟) ، مهما علاها الرماد . والجمرة ـ اذا كان لا بد من الحديث مجازاً في هذا السياق ـ انما هي ذلك العمل الفني الباقي إمكاناً بعد كل تجربة قد لا يرى المرء منها إلّا الرماد .

يكاد المرء يزعم ان التجربة تبقى غير متشكلة ، وغير ذات معنى ، الى ان تتجوهر في تلك الجمرة الكامنة ، التي تنتظر من الفنان إخراجها من الرماد . وما دامت الصواعق تلازم السحب المجنونة بامتلاءاتها ، فلا بد للمرء من ان تنوشه النيران ، ولا بد له من الاستمرار في التعاطي مع الكلمات الحارقة ، تعاطيه مع غيث السماء .

ثمة في قرارة النفس ، فيما يبدو ، قلق يمدها بأسباب التلظي ، والتشظّي ، والتوق الذي لا تستنفده الكلمات . بل ان هذا القلق هو الحزين المدهش للكلمات نفسها ، حتى ليحار المرء أحياناً ان كانت اسباب التلظي والتشظي والتوق هي التي تبتدع كلماتها ، أم ان الكلمات التي يختزنها القلق هي التي توجد هذه الاسباب ، وتعمّق فعلها في العقل والخيال معاً . ويبقى الواحد منا يعيش هذه الجدلية كل يوم عيشه مع شواغله وأحلامه ، وتأتيه الكتابة حلاً

مؤقتاً للجدليـة ، حلاّ يؤدي كـل مرة الى صـورة جديـدة للجدليـة ذاتها .

ومن الواضح ان هذا كله ، على طريقته الفردية ، متصل بمسألة الثقافة بمعانيها الأوسع ، إذا اعتبرنا ان الثقافة هي الحاصل النهائي لمجمـل ابداعـات الأفراد في عصر مـا ، وأثر هـذه الابداعـات في مسلكة الفرد ومسلكة المجتمع في آن ، واتصال ذلك بجذور الفكر الانساني منذ ان وجد ، وقدرته على تشكيـل العلاقـات ، او اعادة تشكيلها ، بين الفرد والمجتمع ـ بما في ذلك التنظيم الأشمل للحياة الذي قد تغطيه كلمة « السياسة » بمفهومها الأساسي .

والحضـارات المهمـة تتـداخـل فيهـا العـلاقــات بـين الثقــافي والسياسي ، لصالـح كليهما . وهـو امر يعـود الى أقدم الأزمـان في حضارات وادي الرافدين ووادي النيل ، ونتمثّله على أوضحه فيـما بعـد في طلب امير مقـدونيا الى الفيلسـوف ارسـطو ان يثقف ابنـه الاسكندر . غير ان كليهما يدرك ايضاً ان الثقافة في جوهرها شيء ، والسياسة في جوهرها شيء آخر ؛ وان الثقافة معنية اساساً بالمعـرفة والفكر والخيال والتعبير ، وان السياسة معنيّة اساساً بالفعل وتنظيمه في ضوء هذه الثقافة ، بكل نوازعها ، ومكتشفاتها ، ومتطلباتها .

في العالم العربي ، منذ اواسط القرن التـاسع عشر ، لم يكن من السهل الفصل بين الثقافة والسياسة ، لأن النزوع الثقـافي (بالمعنى الذي اسلفناه) كان الملهم الأكبر في التوجه السياسي ، مهما كثرت العوامل الأخرى التي تتداخل في الفعل السياسي بالذات . والفعل السيـاسي الذي لا يؤدي بـالنتيجة الى تكـريس الحريـة الفكريـة ، والحريات الأخرى التي تتغذّى بهـا الابداعـات الفرديـة التي تكوّن

بمجموعها ثقافة الأمة ، انما هو فعل ضد الثقافة مهما تقنّع بمظاهرها ، ويؤدي الى ضمورها . والنتيجة الحتمية للضمور الثقافي هي ، في خاتمة المطاف ، الضمور السياسي .

هل استطاع العالم العربي ، في دوله المستقلة منذ اواسط القرن العشرين أو قبل ذلك ، ان يجعل لكل من الثقافة والسياسة مجالها الخاص ، ويربط في الوقت ذاته بين المجالين جدليا ، جاعلاً الفعل السياسي مستنيراً بالخطاب الثقافي ؟ هذا سؤال علينا ان نطرحه ، بأشكاله المتباينة ، وينبغي ان تكون لنا الجرأة في البحث عن جواب مفصّل عنه .

قد يحسب القارىء هنا انني استطردت ، فابتعدت عن المحور الشخصي الذي بدأت الحديث به . والحقيقة هي انني ، بطرحي مسألة الثقافة على هذا النحو العام ، انما اهتدي بالمسألة الخاصة التي اجدني فيها محمّلا بذلك الهمّ الذي لا ينتهي ، والذي ذكرته في المستهلّ . لعلني أرى الكون الأكبر في الكون الأصغر ، كما فعل القدامى ، وكما فعل كتّاب من امثال مونتين وشكسبير ، والجاحظ وأبي العلاء المعرّي قبلهما . فبقدر ما أجدني بعد كل انجازة ، صغرت ام كبرت ، مندفعاً الى تلك التي ما زالت في انتظاري ، أجد أن المجتمع يجب ان يظلّ مستلهماً ذلك القلق الانساني العميق الذي لا يستقر ، في اتباع الانجاز السابق بالإنجاز اللاحق ، فيوسّع المجتمع بذلك آفاقه ويُعلي عمارة مدينته ، حيث يتواشج الثقافي والسياسي ، عن ضرورة وجودية ، في ذلك الابداع المطلق الذي يجعل للأمة شأنها في التاريخ ، وبين الأمم .

ومع ذلك ، ومع هذه القناعة كلها ، كثيراً ما أتتني فترات كان

يساورني فيها الشك حول القيمة الحقيقية لهذا الذي أنا بصدده . فكنت أتساءل : أليس من المحتمل ان هذا الذي يُصرّ على إعمال قلمه في الورق ، سنة بعد سنة ولا يكفّ ، أشبه بمن يحرث الرمل ، ميلاً بعد ميل ، دون ان يتعظ ؟ هل رأى سنبلة نمت او زهرة أينعت ، دع عنك شجرة أثمرت ؟

في لحظات التشاؤم تلك ، كنت اذكر ما قاله لي صديق قديم ونحن لمّا نبلغ العشرين ، وقد اصابتنا حمّى الكتاب ، فنطالع باستمرار ، ودريهماتنا القليلة نجمعها معاً لنشتري بها كتباً نشترك في قراءتها . في تلك الآونة كانت حمّى الكتابة أيضاً قد أصابتنا ، وأصابتني انا بشكل خاص . فإذا تشكّيت له عن عدم رضاي عما كتبت ، قال : « أحسنِ ما يمكن ان يُقال ، قد تمّ قوله . واروع ما يمكن ان يكتب ، قد تمّت كتابته . فلماذا تريد ان تكتب ؟ لماذا تطلب وجع الرأس هذا ، وأمامك ملايين الكتب قد أنجزت لك كل ما يمكن ان تفكّر به او تتخيّله ؟ وفّر على نفسك العناء والقهر ، وتمتع بروائع الحضارات كلها ، بالروائع التي اجهد الآخرون أنفسهم بخلقها ، وأورثوها لك . . . » .

غير أنني لم أكن اقتنع ، على وجاهة رأيه . لأن النازع الداخلي كان اشدّ دفعاً لي من أي منطق ، ولم تكن بي حاجة لأن أعلّل او أحلّل هذا الدفع الذي كنت اجد فيه من اللذة والحيوية ما يبدّد لحظات الشك في قيمته ، كلما استبدّ بي الشك .

ولا ريب ان ابا حيان التوحيدي ، الذي عانى ما عاناه من حرمان وتهجير بسبب قلمه ، كان من الذين عرفوا الكثير من هذا الشك .

بل انه اعلن عن مشكلته معه ، حين قال ، ناصحاً ، مخاطباً كل من تنزع به نفسه الى الكتابة :

« لا تُفصح عما تكون الكناية عنه أستر للعيب ، وأنفى للرَّيب : فإن الكلام صَلْف تيّاه لا يستجيب لكل انسان ، ولا يصحب كل لسان . . . ومادته من العقل ، والعقل سريع التحوّل خطيّ الخداع . وطريقه على الوهم ، والوهم شديد السيلان ، ومجراه على اللسان ، واللسان كثير الطغيان . . . »

أي : لا تفصح ! فالافصاح مجلبة للخطر . وعالج ما تريد قوله بالكتابة ، ستراً للعيب ، ونفيا للريب . . . شغّل الرقيب الداخلي ، وعلّق فوق عنقك سيف ديموقليس اولاً ، ثم تعامل مع عقلك ، هذا العقل الذي هو دوماً سريع التحوّل ، خفيّ الخداع وسهل الانزلاق نحو الوهم وطغيان اللسان . فخذ الحذر !

ولكن ابا حيان نفسه لم يأخذ بالنصيحة التي تبرّع بها للآخرين ، بل انه ما كان له ان يأخذ بها ، وهو يعلم انه انما انتهى إليها عن قهر ومطاردة . فسمح للسانه بطغيان الفكر والوهم معاً ، والإيغال في الإمتاع الذهني والمؤانسة ، بما يشبه التصميم على الانسجام مع قدر كُتب عليه ، مهما تكن النتائج . وبذلك بقيت كلماته من اجمل واصدق ما نقرأ حتى اليوم .

مهما تشاءم المرء او تفاءل بشأن ما يكتب ، فإن الكلمة تأتي انبثاقاً من الأعماق ، كانبثاق الماء من الصخر ، لا بد ان يشق له مجراه .

واذا قيل بأن « القطرة على القطرة تكوّن سيلاً ، والسيل على السيل يكوّن نهراً » ، فإن الكلمة على الكلمة تكوّن فيضاً لا بدّ ان

تنبجس منه يوماً حياة ما ، حتى ولو كان مجرى الفيض على الرمال .
فما بالك اذا كان منسرح الفيض هذه الأرض العربية الشاسعة
بسهولها ووديانها وجبالها ، الملأى تربتها ببذورٍ مرّت عليها دهور من
الجفاف ، وآن لها اليوم ان تينع ؟

جدلية النقد والابداع :
من الخاص الى العام

أيام كنت في السابعة عشرة والثامنة عشرة من عمري ، وأنا أدرس الأدب والتربية في الكلية العربية بالقدس ، كان لي زميل أثير يدعى أحمد الحاج عبد الرحمن يشاركني واشاركه الاهتمامات الأدبية ، فنقرأ الكتب نفسها بالعربية والانكليزية ونتناقش فيها . فوجدنا ان ميله كان في معظمه الى النقد ، كعملية فكرية يتمتع بمتابعتها ، بينما كان ميلي في معظمه الى الكتابة ، كعملية من خلق الخيال والعاطفة ، أحاول ان اضاهي بها الكتّاب الذين كنا نقرأهم بحماس .

وكان استاذنا يومئذ ، أو أحد اساتذتنا المهمّين والمؤثرين ، هو الدكتور اسحق موسى الحسيني ، وهو الذي بطريقته في دراسة وتحليل قصائد معينة ، ودراسة وتحليل « رسالة الغفران » للمعري بشكل خاص ، جعلنا نرى تداخل عمليتي النقد والخلق ـ الأمر الذي تأكد لدينا بقراءتنا بالانكليزية لكتابات شلي وكيتس ، حين وجدنا ان الشاعر لا يحجم عن مهمّة النقد ، سواء أعالج كتابات الآخرين وأفكارهم او كتاباته هو وافكاره . ومع ذلك ، بقي الفصل بين العمليتين متمثلاً في الفصل بين موهبة صديقي ـ الذي راح يقرأ العقّاد وكولردج بكثرة ـ وموهبتي التي جعلتني اكبّ على مطالعة المتنبي وشلي وجبران ، وعدد كبير من كتاب القصة في العالم .

ولكن ما ان ذهبت الى انكلترا لدراسة الأدب الانكليزي ، حتى

وجـدت ان دراسـة الأدب في الأغلب تعني نقـد الأدب ، لا مجـرّد تاريخه ، وان التاريخ انما هو الخلفية التي تساعد الناقد في استيضاح المنقود بوضعه في سياق معينً ، قد لا تكون له إلاّ أهميـة ثانـوية في ادراك معناه والتعمق في صوره ورموزه . وهكذا توجهت نحو النقد كأمر لا بدّ منه لفهم ما يجري في عملية الخلق ، طالباً ذلك التكامل الذهني والنفسي بينهما الـذي وجدتـه في العديـد من كبار الشعـراء والنقّاد الانكليز ، امثال درايدن ، والـدكتور جـونسن ، والكسندر بـوب ، وويردزويـرت ، وكولـردج ، وشـلي ، وكيتسن ، ومـاثيـو آرنولد ، ووالتر باتـر ، وأوسكار وايلد ـ صعـوداً الى إزرا باونـد ، وآي . آ . ريتشـاردز ، وتي . اس . اليوت . وكـان الأخـير هـو القدوة الكبرى لأبناء جيلي من طلبة جامعة كمبردج ، وفيه تتكامل شخصيـة الشاعـر مع شخصيـة النـاقـد في تلك الصـورة المـطلقـة للمبدع ـ وهو الذي كان يسحرني منذ البداية .

وكان المؤثر الشخصي الكبير الآخر ، في هـذه الفترة ، الاستـاذ اف . آر. ليفيس ، الذي كثيراً ما اثار زوابع الرأي والجـدل حول طريقته وكتاباته . فقد درست عليـه النقد ، وتتلمـذت على مجلتـه النقدية Scruting (« تمحيص ») ، وعن طريقه دخلت الى ما كان في الاربعينـات حتى الستينـات يـدعى بـالنقـد الجـديـد New Criticism ، أيام كنا نفضّل كلمة « الجـديد » عـلى « الحديث » ، لشعورنا منـذ ذلك الحـين بأن « الحـديث » (الذي كـانت بدايـاته الحقيقية في اواخر القرن الماضي) غداً مستهلكاً و« غير حديث » ، وان الجديد يبقى متصلاً بالماضي وهو ينطلق نحو المستقبل .

واذ انصرفت في معظم سني الاربعينات الى الرسم وكتابة الشعر والنثر بالانكليزية ، متأثراً ، بشكل خاص ، بجويس ، ولورنس ،

وأولدس هكسلي ، وفرجينيا وولف ، وتيارات الفن الحديث مهتدياً بآراء ونظريات هربرت ريد ، فقد كانت حتى كتاباتي النقدية ، القليلة نسبياً ، بالانكليزية ، وكان ما كتبته من نقد في الأربعينات بالعربية ، على قلته ايضاً ، يدور معظمه حول قضايا الأدب الانكليزي والفنون الغربية .

وكان مجيئي الى بغداد للتدريس في كلياتها ، عام ١٩٤٨ ، هو البداية لمرحلة فاصلة في حياتي الفكرية ، إذ جعلت أحوّل همّي من جديد نحو الكتابة بالعربية ، وحول مواضيع الإبداع العربي - مزاوجاً ، كما كنت من قبل أزاوج ، بين الكتابة كعملية خلق ، والكتابة كعملية نقد ، جاعلاً العمليتين تصبّ كلتاهما في الأخرى كأمر حتمي .

وعندما ذهبت الى جامعة هارفرد عام ١٩٥٢ ، في « زمالة بحث في النقد الأدبي » ، درست على آي. آ . ريتشاردز ، وريناتو بوجولي ، وارشيبولد مكليش ، وجاك بيتس ، وتعلمت الكثير منهم ، وكان لهم جميعاً أثرهم في استمراري بنهجي النقدي منذ ذلك الحين(*) ، وهو النهج الذي راح يتضح في عشرات المقالات والحوارات التي جمعت العديد منها في كتبي النقدية المتواترة ، كان اولها « الحرية والطوفان » (دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠)

(*) يطيب لي ان اذكر انه كان لي في تلك الدراسة زميلان عزيزان ، لمع اسماهما فيما بعد ، هما المرحوم الشاعر الناقد توفيق صايغ ، والاستاذ الناقد الدكتور منح خوري ، رئيس قسم الدراسات العربية في جامعة كاليفورنيا في مدينة بيركلي لسنين عديدة .

وآخـرها « الفن والحلم والفعـل » (دار الشؤون الثقافيـة ، بغـداد ١٩٨٦) . وسوف تصدر لي قبل نهاية هذه السنة ، عن دار رياض الريّس للكتب في لندن ، مجموعة حوارات ودراسات نقدية جديدة بعنوان « تأملات في بنيان مرمري » ـ بعد ان صدرت عن دار المأمون ببغداد مجموعـة من الدراسـات التي كتبتها بـالانكليزيـة في السنين العشـرين الأخيرة بعنـوان « احتفال بـالحيـاة » A Celebration of Life .

ويبدو ان تحرّكي فيما بين النقد والإبداع جاء تلقائيـاً ، بل ربمـا بشيء من دافـع الضرورة ، لا لأنني وجـدت التداخـل بـين الخلق والنقـد أمراً طبيعيـاً فحسب ، بل ايضـاً لأنني شعرت ان العمليـة الواحدة تقتضي الأخرى ايضاحا لها ، او دفاعاً عنها . ففي كتابتي النقدية كنتُ ، ضمناً ، أُمنهج للكتابة الإبداعية وطرائقها . ولعلني كنت أهيىء لنفسي مشروعية ما اريد أن أكتبه ، وما اريد للآخرين ان يكتبوه . من المحتمل ان هذه العلاقة الجدلية بين النقد والخلق لم تكن على هذا الوضوح في ذهني في المراحل الأولى ، ولكنني جعلت أتبيّنها منذ اواخر الستينات ، وبخاصة بعد فراغي من كتابة روايتي « السفينة » ـ وكنت في الوقت ذاتـه قد انتهيت من كتـابة قصيـدتي « خمـاسيـة الصيف » (صيف ١٩٦٩) ، التي نبـهتـني الى بعض القضايا الأساسية في مواقفي الفكرية والنفسية .

لقد كانت العلاقة الجدلية قائمة في نفسي ، ربما دون وعي مني ، منذ ان بدأت الكتابة الجادة وأنا في الثامنة عشرة من عمري . وفي أثناء ذلك ، كان لتجربتي الفلسطينية دور كبـير في فهمي لاسطورة تموز (بمعاني الفداء والخصب) ، وما تفـرع عنها او اتصـل بها من اساطير ، واصراري على استلهام مضامينها ـ مما تحقق في الخمسينات

واوائل الستينات في الكثير مما كُتب من شعر ونثر في العـراق ولبنان وبعض الأقطار العربية الأخرى . والذي لا يعرفـه العديـدون هو انني ترجمت من كتاب جيمز فريزر « الغصن الذهبي » جزأه الأهم بـالنسبة لنـا ، « أدونيس او تموز » ، في عـامي ١٩٤٥ و١٩٤٦ في القدس ـ أي قبل مجيئي الى بغداد بأكثر من سنتين .

وتبقى العـلاقـة بـين عمـلي مبـدعـاً وممـارستي النقـد عـلاقـة « منطقية » ، وفي الوقت نفسه عـلاقة قـاسية . فـأنا عنـد الكتابـة أحاسب نفسي حساباً لكان أقلّ عسراً لـو لم يكن لي موقف نقـدي واعٍ . غـير أنني راضٍ بهذه الـرابطة الصعبـة ، لأنها تسـاعـد في محاولات الذهن فـرضَ شكل مـا على فـوضى التجربـة . والشكل عندي له خطورته ، ويجب ان يستمدّ قوته من الوحدة الضمنية التي هي جوهره الحقيقي ، بالمعنى الذي يتحدث عنه كولردج في كتـابه « حياة ادبية » ، وعلى الأجزاء ، بـدقائقهـا وصورهـا الشتيتة ، أن تتصل وتصبّ كلها في هذا الجوهر الواحـد ، الذي يعـطي العمل الفني تماسكه ، وطاقته ، واشعاعه .

* * *

ثمة لديّ مفهوم نظري في الأدب والفن تكامل عـلى مرّ السنـين عبر الدراسة والممارسـة معاً . واحـدى القواعـد الأساسيـة في هذا المفهـوم هي ان عليّ في النقـد ان أفصل النصّ عن صـاحبه ، وان استغوز هذا النص كمنجم أبحث عما هو ثمين ومحجوب في طيـاته يجب استخراجه . وأنا اشعر أنني في موقفي النقدي انتمي الى تقاليد متـواصلة منـذ القـدم ، جئتهـا من خـلال معـارف وآراء بقيت في

تسلسل وتنامٍ مستمرين ، قد أبدأ بها بأفلاطون وارسطو واسترسل بين عشراتٍ من المفكرين ـ فلاسفة ، وشعراء ، وروائيين ، وفنانين ـ جعلوا من تأمّلاتهم ومواقفهم نظريات تتواصل او تتقاطع ، ولكنها كلها تتطور وتتفرّع باستمرار ، وتبقى مع ذلك تصبّ في القضية الواحدة الكبرى ، التي هي قضية تعبير المرء عن ذاته ، تأكيداً لإنسانيته ، وإغناء لها ، ودفاعاً عنها ، وذلك في أشكال حركية ، تتوالد بغزارة ، ولكن سماتها تبقى هي سمات الانسان في اروع صوره او ارعبها ، وأبقاها اثراً وقوة .

هذه « القضية الواحدة الكبرى » ، كيف تتضح في عمل ما ؟ ما شأن الصور المجازية والكنايات والرموز في إغنائها ؟ هل تشدّها جميعاً نواة تختزن الطاقة التي بامكانها ان تتفجّر في ذهن المتلقّي صوراً وأفكاراً وعواطف؟ هل يلعب الفكر الاسطوري ، او الميثوبي ، دوره المهم فيها ؟ هل لها جذور نابضة في التاريخ ، القومي والبشري معاً ؟ واذا كان النقد ابداعاً ، ككتابة الشعر او الرواية ، هل يرى في قضيته الكبرى دفعاً لقضية الحرية بمعناها الأوسع ، بما في ذلك قضية الخلاص بمعانيه المتفاوتة ، وهو من اشد ما يجتذب الانسان في مسعاه وتفكيره وأحلامه ، وأين يراها ؟ وما علاقة ايروس وثاناتوس ، الحب والموت (بالمعنى الفرويدي واليونغي) ، بمحاولة الأديب والفنان قول ما يصعب قوله ، او ما هو محرّم قوله ؟ وما أثر ذلك كله في النهاية في تخلّق العمل الأدبي او الفني انتصارا للانسان ، او صرخة من اجل الانسانية ؟ وهل تفعل القوى اللاواعية فعلها فيه ، فردية كانت ام جماعية ؟ وهل هو في النهاية يساهم في إضاءة ظلمة ما ، في تحقيق كشف ما ، مما يجعل له فعل ديمومة في النفس البشرية ، وبالتالي في المجتمع الانساني ؟

هنـاك بالـطبع المقـاييس الشكلانيـة الصـرف ، التي يـرافق تطبيقها هذا كلّه ، والتي يُعنى بها اليوم البنيويون على نحو خاص . وفهمها واستخدامها رهينان بثقافة الناقد وتعمّقـه في معارف اللغـة ومعارف الصنعة الفنية معاً ـ من الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني الى باختين وبارت وفوكو .

غـير انني اؤكد ايضـاً ان الذي يحكم الأمـر في آخر المـطاف هو شخصية الناقد نفسه ، ومقدار ما يملك من سحر الموهبـة . واقول « سحر » الموهبة ، لأن تحليلها الى جزئياتها يكاد يكون مستحيلاً . اذن ، في مفهومي النقدي ، هناك الموقف ، والمعرفة ، والمـوهبة : هذه العناصر الثلاثة التي ، بتداخلها معاً حين تتـوافر جميعـاً ، تميّز صاحبها اذا اقنعتنا بأنها أدّت بـه الى سبر أغـوار في النص ، كما في الذات البشرية ، لكانت لولاها غائبة عنا .

من الواضح انني اوجز الأمر هنا ايجازا شديدا قد يبلغ حد الخلل الذي لن تصححه إلا الاستفاضة بالتفاصيل .

* * *

كثيراً ما يسألونني :

« هـل تأثـرت في عملك النقدي بنـاقد او نقـاد سابقـين ، من العرب او غير العرب ؟ وفيم كان هذا التأثر ؟ »

طبعاً تأثرت . فالناقد كـالفنان وارث لحضـارة الانسان كلهـا ، وإلا فإنه لن يكون ذا قيمة تذكر . وقـد تأثـرت ، من حيث النهج

والرؤية ، بالنقاد الانكليز بشكل خاص . ولا بدّ ان اذكر ، اضافة الى الذين ذكرتهم آنفا ، نقادا آخرين ممن عاشـوا في هذا القـرن ، أمثال جي ولسون نايت ، صاحب النقد الشكسبيري الفذ ، المعتمد عـلى صور شكسبـير الشعريـة وقيمتها في اطـلاق المعـاني الأوسـع والأشمل لديه ، وكريستوفر كـودويل ، عبقـري النقد المـاركسي ، ومن الامريكيين ادموند ولسـون ، صاحب كتـاب « قلعة اكسـل » (الـذي نقلته الى العـربيـة قبـل اكـثر من عشر سنـين) ، وجـون كرورانسوم ، أحد « النقاد الجـدد » البارزين ، ومن الفـرنسيين ، البير كامو ، وجان بول سارتر ، وغستون باشلار ، وبيير ايمانويل .

في فترة المراهقة واول الشباب كنت معجباً بأحمد حسن الزيـات ومجلته « الرسـالة » ، وكـان لطه حسـين في شتى كتبه ، وميخـائيل نعيمة في كتابه « الغربال » ، اثر بقي عزيزاً في نفسي حتى اليـوم . وكان لسلامة موسى ايضـاً بعض الأثر عنـدي في يوم مضى . هـذا بالطبع اضافة الى المؤثر المباشر الأول في رؤيتي الأدبية والنقدية وأنا دون العشـرين ، الدكتـور اسحق موسى الحسيني ، الـذي سعدت بأنني درست عليه قرابة اربـع سنوات حتى يـوم تخرّجي من الكليـة العربية . لقد ساهموا جميعاً ولا ريب في تغذية فكري حين اتخـذت لنفسي المسار الذي سلكته ، رؤية واسلوباً ، طوال السنـين التي ما عدت احصيها .

* * *

أزمة النقد ... ازمة النقد ...

أذكر ان احدهم ، قبل خمس وعشرين سنة ، أثار معي هذا الموضوع بالضبط ، متكلماً عن أزمة نقد وأزمة ابداع . فقلت له : « قد نتحدث عن ازمة الإبداع ونرجىء الحديث عن ازمة النقد » . أما اليوم فقد بتنا نسمع هذه العبارة بتكرار مملّ ، وكأنما الوضع وضع انفراج فكري وذهني اصيب باختناق فوقعت الأزمة . وواقع الأمر ان لدينا ، كأدباء ومفكرين ، شعوراً بأن ما ننتجه من أدب او فكر لا يلقى ما يكفيه من دراسة او ردود فعل لكي يتقدم بوتيرة اسرع . ولعل هذا بالذات هو القصد من استعمال كلمة « ازمة » هنا .

غير انني لاحظت ان هذا ليس دائماً ما يدور في أذهان الغالبية ممن يستخدمون هذه الكلمة . لذلك بات موقفي ان الأزمة ليست في النقد ، بل لعلها في الإبداع نفسه . فالنقد لا يوجد في فراغ ، وانما يوجد مع لصيقه الإبداع . فإن شكا أحد من قلة ما يرى من محاكمة لما يتحقق لدينا من كتابة ، مهما يكن نوعها ، فإني أرى انه يطعن ، ولو جانبيا ، في ان ما يتحقق من هذه الكتابة لا يثير لدى المفكرين قدرتهم على محاكمة ما يُكتب .

والذي أراه هو اننا ، في ربع القرن الأخير ، بتنا نجد سيلاً من النقد الذي يفترض اصحابه انه دراسات في الشعر والنثر حول شعراء وروائيين لا أظنهم دائماً أهلاً لما يكتب حولهم بهذا المقدار .

وربما حظي بعضهم بمساحة نقدية لم يتمتع بها ـ حتى المتنبي . . .
فأين الأزمة هنا ؟ هل هي ازمة عقلنة وأحكام ؟

ما أعرفه من تاريخ الأدب ان النقد كان دائماً قليلاً بالنسبة الى ما انتجه الشعراء والروائيون . وهذا صحيح عند العرب ، وهو صحيح كذلك في الغرب . ومع هذا ، كان النقد قوة هائلة في تغيير المواقف او تقويمها ، والدفع بأساليب ومحتويات القول في اتجاهات ، ربما لم يكن الشعراء والروائيون انفسهم يفكرون فيها .

مع ذلك ، نردّد ان هناك ازمة في النقد !

أنا اذن لست من النائحين كل صباح على هذه الأزمة المزعومة . ثمة دراسات تصدر بين آن وآخر ، كتباً ومقالات واطروحات ، تقنعني بأن الجادّين من النقاد العرب اليوم يفوقون عددا ، وقدرة ، ما عرفه المجتمع العربي من نقّاد ، في الحقبة الواحدة ، منذ عهد المأمون حتى منتصف القرن العشرين . كل ما في الأمر ان مجتمعنا اليوم في حالة خضّ عنيف ، والمبدع ليس بالضرورة دائماً هو سيّد الموقف ، فناناً كان ام ناقداً . ولكنه موجود ، ومتحرّك، ومؤثر ، مهما يحاول حَمَلَةُ اقلام مزعومون النيل من حركته ، بل ووجوده ، ودراسة نقدية جيدة واحدة ـ دع عنك اثنتين او ثلاثاً أو اكثر ـ في مؤتمر مليء بالنطاح المجاني رأياً وانعدام رأي ، يؤيد تفاؤلي بشأن النقد ، كما بشأن الإبداع ، رغم حالات خض المجتمع العنيف ، او ربما بسبب منها بالضبط .

إن العمل المنقود مهمّ ، وهو المنطلق الأول في عملية النقد . لكن هذا لا ينتقص من كون الناقد مبدعاً . ولا يجوز ان يقل إبداعه عن مستوى المنقود . بل عليه ان يتمتع بموهبة خاصة قد لا توجد

أصلاً في المنقود . وهي موهبة تتغذى بالمعرفة في اشكالها كافة . من هنا نجد ان الشعراء كثيرون والنقّاد قلائل . فهناك ارسطو واحد ، فيما شعراء التراجيديا كثيرون . ولم يكن ارسطو اقل شأناً من سوفوكليس او يوريبيديس ، بل كان له من المعرفة والذائقة والقدرة التحليلية ما لم يكن لدى اولئك الشعراء الكبار .

وعندما نتحدث عن النقد فلا يجوز ان نتحدث عمّن هو اقل من ذلك الرجل الذي امتزجت فيه انواع من قدرات لا تقل شأناً عن قدرات المبدع نفسه ، إن لم يتجاوزها . هكذا يكون الناقد في النهاية ضربا من المعلم بمعناه الكلاسيكي الأصيل .

إن الناقد قد لا يعلّم الشاعر او الفنان شيئا . فموهبة الشاعر أو الفنان إجمالاً تلقائية ، تأتيه وحيا من السماء وتتمازج مع تجاربه في الحياة فيعطينا ما يعطي . وقد لا ينتبه الى ما يقوله الناقد ولا يهمه رأيه في شيء ـ وعداوته للناقد مشهورة . لكن الناقد يبقى مهما . والفنان في معظم الأحيان هو ما يقوله الناقد عنه . وهو ـ وإن لم يعلّم الشاعر او الفنان شيئاً ـ يؤثر في المجتمع ويغيّر نظرته الى ما انتجه وينتجه وسوف ينتجه الشعراء والأدباء والفنانون . بهذه الطريقة يكون الناقد قد علم المبدع ـ ربما دون وعي منه ـ الكثير من صنعته ، ونبّه المتلقّي إلى ما ينبغي ان ينتبه اليه . هذا هو النقد الذي ارى فيه الحيوية الفاعلة التي هي جزء من ثقافة أية امة . وهذا هو النقد الذي اذا افتقدناه قد نرضى باطلاق كلمة الأزمة على افتقاده .

ومع ذلك ، لنا ان نكرر القول بأن المبدع قد لا يفيد كثيراً من النقد بشكل مباشر ، ولكنه يفيد من تجربة المبدعين الآخرين .

وبدون هذه التجربة ، يبقى معزولاً عن تطور الفن الذي يمشي هو في سياقه . ولكن لا نستطيع ان ننكر ان النقد يحاول ايجاد مسارات تُطمئن المبدعين الى ان ما يجددونه او يتمردون من اجله هو صحيح ، او انهم في المكان الذي سيدعم انطلاقهم نحو التجديد والإبداع . وتبقى قضيّتا النقد والإبداع ، في النهاية ، متداخلتين ، سواء أفاد المبدع من الناقد ام لم يُفِد .

والناقد يؤثر في المناخ العام الذي لا يستطيع المبدع الانفلات منه . وبما ان النقد قائم اصلاً على الإبداع ، فربما شَعَر الشاعر او الروائي او الفنان انه يتخطى الناقد ، او يسبقه ، وأنه لم يتعلم منه بقدر ما انطلق من آخر ما توصل اليه في اتجاه لم يكن يحلم به الناقد . هكذا ، على الناقد ان يعيد النظر في مواقفه ويحاول ان يكون على مستوى المبدع . الجدلية بين الاثنين دائماً قائمة ، ولكن قد لا تكون صريحة : كلاهما يساعد الآخر .

هناك ظاهرة لها اهميتها برزت في الأدب الأوروبي خلال القرنين الاخيرين ، وفي الأدب العربي خلال السنوات الخمسين الأخيرة . وهل ان المبدع كثيراً ما يكون هو الناقد . فهو إذذاك يبني نظريته الأدبيّة على إبداعه الشخصي ، فيأخذها عنه الناقد الذي لا يبدع ، ويطوّرها .

في آداب الغرب ، نجد ان شلي وكيتس وبودلير وبو واليوت وسارتر وباوند كانوا في الواقع نقاداً ومبدعين معاً ، بحيث يصعب الفصل بين ابداعهم ونقدهم . وفي العالم العربي لدينا اليوم شعراء كبار استطاعوا ان يكونوا نقّادا ـ ولعلنا نذكر ان الشاعر خليل حاوي كان استاذا للنقد الأدبي في الجامعة . ولقد اضطر الناقد في السنين

الأخيرة الى الاطلاع على ما يكتبه الشاعر او الروائي نقدا لصناعته لكي يسترشد في موقفه من الابداع الجديد ، او في تطبيق بعض مصطلحه النقدي .

غير ان الكثير من المصطلح النقدي الحديث متصل بالفكر الفلسفي . وبتباين المدارس الفلسفية ، يتغير المصطلح النقدي ، او يتوالد ، ويطالبنا بمتابعة تغيّراته وتطوراته ، هذا ما نجده في الفكر الاوروبي منذ ارسطو ، الى النهضة ، الى عصرنا الراهن ـ والمصطلح النقدي ، في اوج ازدهاره ، كان ايضاً متصلاً بالفكر الفلسفي العربي . وهذا يعني ان المصطلح النقدي يتنامى في اطار من الفكر المعرفي . وما لم يتأمّن هذا الإطار ، فإن المصطلح النقدي يبقى كلمات نستوردها وقد لا تحدث لنا إلّا البلبلة . فإذا لم توجد النهضة العربية فكراً فلسفياً ومعرفيا اصيلاً تكون جذوره في أعماق التجربة العربية التاريخية ، وفروعه في تجربة امم الأرض اليوم ، بقينا في اضطراب دائم من حيث اللغة النقدية نفسها التي يجب ان تعتمد مصطلحا نقديا دقيقاً ومتماسكاً .

قبل جيل من الزمن تفشّى في العالم العربي النقد الايديولوجي . بعض هذا النقد ما يزال قائماً ، وهو يعتمد على مواقف ايديولوجية مسبقة تحدّد موقف ولغة الناقد او الدارس ، حتى وان كان العمل المنقود لا يتحمل هذا الموقف وهذه اللغة .

هذا النوع من النقد وفد الينا من بعض المدارس الاوروبية . وفجأة تطور الأمر معنا ، فبتنا نجد اليوم نقداً يخرج على النقد الايديولوجي خروجاً كليا . وهذا هو النقد اللفظي ، او اللغوي ، او البنيوي . وهذا الاتجاه الجديد يتميّز ببراعة خاصة مع قدرة

تركيبية / تحليلية ، مذهلة ومثيرة احياناً بنتائجها ـ ولكنها تكاد تجرّد العمل المنقود من صفته الانسانية بتركيزها على التقنية والتركيب الشكلي بصورة مطلقة ، اعتمادا على النص نفسه .

وكان بعض النقاد في الغرب قد توصل قبل ذلك الى طريقة تعتمد النص ايضاً ، ولكن بأسلوبها ، سمّوها « النقد الجديد » (الذي اشرت اليه سابقا) . وهي مدرسة تأثرت اصلاً بالشاعر تي . اس . اليوت والناقد آي . آ . ريتشاردز ، ثم نمّاها عدد من النقاد الامريكيين مثل آلان تيت ، وجون كرو رانسوم ، وارشيبالد مكليش . وكان هذا النقد الجديد يتقصّد ، في مصطلحه وتوجهه ، محاسبة النص مفصولاً عن صاحبه . ولكن باستغوار أبعاده المتصلة بالنفس البشرية وتراكمات تجربتها منذ عهودها البدائية . فكانت السمة السيكولوجية والسمة الميثولوجية من اهم سماته . وتأثر دعاته بنظريات فرويد ويونغ وفريزر . غير ان هذه المدرسة التي فصلت النص عن صاحبه اعطت النصّ شمولية انسانية وقرنت بينه وبين طاقته اللغوية كمرجعية اخرى تساعد في استغوار النفس البشرية .

إلا أن ما جرى في النقد الذي بدأ يتبلور منذ اواخر الستينات حتى اليوم في البنيوية ، والتفكيكية ، هو ان مرجعية النقد اصبحت هي مرجعية النصّ نفسه ، دونما عودة الى اسلوب البحث الذي كان مشبعاً بالتحليل النفسي والرمزي و . . الميثولوجي ، والذي يفترض التركيز دوماً على الذات التي كانت هي اصلاً مصدر الحداثة في هذا القرن . وهكذا جاءنا مصطلح نقدي جديد بلغة زعزعت اللغة التي كنّا قد اخذناها من قبل . وبما اننا لم نوجد الفكر الفلسفي او المعرفي الذي قام عليه ذلك المصطلح ، بدت الكلمات والمفاهيم الوافدة

كأنها زرع لعضو جديد في جسم قـديم لا نعرف مـدى قدرتـه على قبوله واستيعابه في حياته .

إن المصطلح النقدي في الحضـارة مصطلح تـراكمي ، يجب ان يتصل بعضه ببعض . والتضادّ البادي بين أجزائـه قد يكـون جزءاً من حيويته . وهو في الوقت نفسه ، شأن حضاري ، بمعنى انه يصل الحضارات كلها معاً بحيث يستطيع ان يكون ذا مغزى فاعـل لكل ابداع مهما كانت هويته . لكننا نرى ان هذا التواصل لم يتحقق لدينا حتى الآن على نحو متماسك ومتنامٍ ، لأن التراكـم غير موجـود كما ينبغي . وهكذا نبقى في حالة انتقائيةً ، وليس لنا إلا ان ننتظر تحقيق ذواتنا على نحو ابداعي ما ، عبر فكر فلسفي ومعرفي يهيّيء الاطار من ناحية لتـراكم المصطلح النقـدي ، بحيث يصبح فـاعلاً في مـا نبدع ، ويهيّيء الاطار من ناحية أخرى للتراكم الإبداعي ، بحيث يصبح فاعلاً في توليد الفكر النقدي .

عشق ، ولكن من نوع اخر

نتحدث احياناً عن اختراعات الانسان المذهلة عبر العصور ، وننسى دائماً ان الاختراع الوحيد الذي هو أعظمها جميعاً ، ذلك الاختراع الأكبر الذي جعل تقدّم البشرية ممكناً بوضع تراكم المعرفة تحت تصرّف الانسان في كل لحظة ، هو هذا الذي لعله ارخص الاختراعات كلها كلفة ، وأقربها الى اليد ، وأغزرها فائدة : الكتاب .

واذا كانت طفرة الانسان النوعية الأولى في اتجاه الحضارة هي اختراع الكتابة ، على الطين او على ورق البردي ، فإن طفرته النوعية الثانية كانت اختراع الكتاب المطبوع بشكله الحالي . فقد قضى الكتاب على احتكار القلّة للمعرفة ، ويسّرها لكل فرد من أفراد المجتمع ، وفتح آفاق الدنيا امام كل ذهن ، وأغرى الانسان بالتعمق في اسرار الطبيعة ، والكينونة ، مضيفاً الكشف الى الكشف ، والرأي الى الرأي ، حتى بات في مقدور الانسان ان يرقى بعلمه عن طريق الكتاب الى مصافّ من كان يعتبرهم ، في عصوره البدائية ، القوى التي تتحكّم بمصيره .

ولكننا ، وقد غدا الكتاب في حياتنا اليومية بأهمية الماء والهواء والغذاء ، جعلنا نأخذه كأمر مسلّم به ، فننسى خطورته ، وكثيراً ما نغفل عنه ، كما لو اننا نغفل عن الهواء الذي نتنفّس ، ونعامله وكأنه أقلّ شأناً من شيشين من الكباب او نصف دجاجة مشويّة في التنور .

وقـد رأيت حـوانيت كـانت تبيـع الكتب ، فخسر اصحـابها مـا استثمـروه فيها من نقـود ، او لم يكسبوا بـالمقـاديـر التي تـوقعـوا ، فحوّلوها الى مطاعم سندويش وفلافل ـ واذا النقود تدفق عليهم دفق السيول .

وكم تمنيت لو انني ارى يوماً ما هو عكس ذلك ، فأجد صاحب مـطعم ، وقد أثـرى من اشباع بـطون الناس ، يحـوّل المـطعم الى مكتبة ، أملاً في اشباع عقولهم . . .

مما يذكّرني بقصة اشبـه بالحلم فكّـرت في كتابتهـا منذ اكـثر من اربعـين سنة ، ولم اكتبهـا حتى اليوم . وهي عن رجـل كان يعشق الكتب ، اردتها رديفة لقصة اخرى عن رجل كان يعشق المـوسيقى (التي فعلاً كتبتها فيما بعد) . وخلاصتها ان رجلاً ، بمبلغ قليل من المال ، اشترى بقعة نائية على كتف عال لتلة صخرية ، مشرفة على وادٍ كثير التعاريج والشعاب ، وبنى عليها فندقاً جميلاً يجتـذب من الناس اولئك الذين يريدون الاختلاء بالطبيعة البعيدة عن ضوضاء المدن ، طلباً للتعمق في ذواتهم والتقـرّب من ربّهم ، مقابـل اجور معقـولة . وكـان ذلك جـزءاً من خطة وضعهـا لنفسه . فهـو ينفق معظم ربحه على كتب يشتريهـا بالمئـات ويستوردهـا من كل بلد ، ويحفـظها في الصنـاديق في احدى غـرف هذا الفنـدق . وفي بضـع سنوات تجمّع لديه من المال ما يكفيه اخيراً لأن « يصفّي » الفندق ، ويحـوّله الى مجمـوعة صـوامـع ، رتّب فيهـا الكتب عـلى رفـوف لا تنتهي ، وجعلها دارا مفتوحة لكل من يـريد ان يقـرأ ويكتب وهو مشرف على مجالي الصخر والشجر ، شريطة ان ينتهي في ما يكتب الى مؤلَّفٍ يزيد من حسّ الانسان بروعة الوجود . . .

لم اكتب القصة لأنني ، وأنا في اواسط العشرينات من عمري ، كنت اعلم أنها غير معقولة ، وأنها فترة مستحيلة ، كأي حلم . الى ان اكتشفت ذات يوم ، في ربيع عام ١٩٧٦ ، ان في « برّية » من اجمل ما خلق الله من براري كاليفورنيا ، قرب مدينة بالو آلتو ، هناك على رأس رابية أغدقت الطبيعة عليها هباتها ، مؤسسة تشبه بالضبط ما حلمت به وأنا فتى غرير ، يقيم فيها الباحثون ، يأكلون ويشربون لوجه الله ، منصرفين بكامل حريتهم الى الكتب الكثيرة التي يقرأونها وتلك التي يكتبونها . وهناك وجدت صديقي العزيز ادوارد سعيد وهو منكب على تأليف كتابه الفريد الذي اشتهر كثيراً فيما بعد ، « الاستشراق » . ووجدت حوله عددا من المفكرين ، وقد انصرف كل منهم الى تأليف كتاب لعله لا يقلّ اهمية عما انتهى صديقي اليه . . . اذن ، لم تكن فنتزتي مستحيلة بالقدر الذي حسبت ! فلأستمرّ في الحلم . . .

* * *

كثيراً ما يبادرني زائر يراني في داري محاطا بالكتب ، فيسألني بشيء من الدهشة : « هل قرأت هذه الكتب كلها ؟! » وقد تعلّمت مع الزمن ان اجيب : « لقد اطلعت عليها كلها » . فالكتاب ضرب من العشق ، والعشق الواحد هنا ينافس العشق الآخر ، مطالباً بوقتك وعنايتك . ولكن ردّ فعل العاشق مع الكتاب يتخذ اشكالاً متفاوتة ، والمرء يتذكر مقولة فرنسيس بيكون المشهورة : بعض الكتب وُجد لكيما يذاق ، وبعضها لكيما يُبتلع ، والبعض القليل لكيما يُمضغ ويُهضم ـ ليتمثّله المرء في كيانه الى الأبد .

وأذكر ما قاله تي . إي . لورنس عن أيام تلمذته وهو طالب في اكسفورد ، من ان مكتبة كليته كانت تحوي قرابة مئة الف كتاب ، وفي ثلاث سنوات من الدراسة « تعرّف عليها جميعاً » . هذا « التعرّف » على الكتاب هو اساس الكثير من المعرفة ، وهو الذي يدلّنا على الاتجاه الذي علينا ان نسير فيه كلما طلبنا المزيد من اي علم او فكر او أدب . لنا ان نذوق الكتاب ؛ او نبتلع بعضه ، او نمضغه ونهضمه على رسلنا ـ وفي كل الأحوال نحن انما نعيش عشقاً لعله هو وحده ، من دون ضروب العشق ، لا تكتفي منه النفس ، ولا يملّه العقل او الحسّ .

لربما كان من حسن حظي انني نشأت في بيت ليس فيه إلا بضعة كتب حصلنا عليها ونحن صغار بشق النفس والإدخار الصعب . فلما دخلت الحياة الجامعية في انكلترا ، وأنا مبتلي بعشق الكتاب ، كان عليّ ان اشتري الكتب بالجملة ، بالعشرات ، فأقع من اجلها في مآزق مالية ، تماماً كمن ينفق « حاله وماله » على امرأة استبدّت بعقله وعواطفه دون رحمة ـ مع الفارق : وهو ان هذا المعشوق قد يحرمك الطعام لبضعة ايام وليالٍ كلّ مرة ، ولكنّه يغذّيك عقلاً وعاطفة طوال عمرك ، ويبقى رصيداً لك ان تعتمد عليه دائماً ولا تخيب . وفي بحر سنوات قلائل ، وجدتني محاطاً بكتب اخترتها جميعاً بنفسي واحداً واحداً ، أنقلها قبل ثيابي اينما ذهبت برضا وحماس ، مع انها أثقل متاع ينقله الانسان في ترحاله . ولها الحق في ان تكون كذلك : أليست هي التي تحمل خلاصة حكمة الانسان ، تاريخه ، تطلعاته ، تباريحه ، وجوهر كينونته ؟

* * *

كلّما أقيم معرض للكتاب ، تمنّيت لـو ان هناك معـارض دائمة للكتب ، وليس معارض تقام لمجرّد اسبوعين او ثلاثـة ، وأنا أعلم ان المعـرض من طبيعته ان يكـون مناسبـة حوليـة ، ومحدّدة بـزمن قصير ، لكي تبقى الاثارة في أقصاها ، والإقبال على أحرّه . غير ان الرغبة في التنقيب والتقليب بين الكتب وهي في اكداس وتنـويع ، وقـد اختلط حديثهـا في قديمهـا ، زاهيها في قـاتمهـا ، معلومهـا في مجهولها ، نادرها في مألوفهـا ، رغبة لا يسهـل ارضاؤهـا في أيام ، وهي الرغبة التي كانت تجد متنفّساً لها على امتداد السنة حين كانت هناك اسواق تكدّس فيها الكتب المستعملة والمخزونة منذ القدم على مصاطب تمتدّ مع دكاكين الوّراقـين (التي ما عـادت الآن تقدّم إلاّ القراطيس ـ وما القراطيس إلا الأوعية الفارغة في انتظار ما سوف قد يملأها) .

كانت سوق السراي ببغداد « مرتعاً » جميلاً من هذا الطراز في يوم مضى ، وكذلك كانت اسواق مثلها في مدن العـالم الكبرى ، حيث تشتهـر ارصفة معيّنـة بما يتـراكم تحت سقـائفهـا من كتب نـادرة ، وصور ، ومخطوطات ، مما يتسرّب اليها بين حين وآخر من مكتبات مات أصحابها ، او افلسوا ، او ضجروا ، او ارادوا استرجاع شيء مما انفقوه على ولههم الكتبي القديم . ومن أشهرها مصاطب الضفة اليسـرى في الحي اللاتيني ببـاريس . وانا لن انسى المصـاطب التي كـانت تنصب كل يـوم خميس في ميـدان سـوق البلديـة في مـدينـة كمبردج ، أيام تلمذتي هناك ، وقد تزاحمت عليها كتب نادرة ونفيسة من مطبوعات القرن الماضي او اوائل هذا القرن ، او كتب فنّية ذات طباعة خاصة ، او مجموعات كاملة لهذا الكاتب او ذاك ، تباع جميعاً بأسعار زهيدة ، ويبدو ان بائعها يعرفها واحدا واحدا وهو يغريـك

بها ، رغم ان الذي يهمّه في نهاية المطاف هو الشلنات القليلة التي سينالها كسباً حلالاً من تجارته المشروعة .

وهذا يعود بذاكرتي الى مقال ماتع لناقد انكليزي من نقّاد القرن الماضي ، هو وليم هازلت ، يصف فيه وقوف عشّاق الكتب عند هذه المصاطب ، وهم يقلّبون الصفحات ، ويطيلون الوقوف ليقرأوا بمتعة وتلذّذ فقرة هنا وفقرة هناك في كتب لا يملكونها . ويصفهم بأنهم سُرّاق المعرفة ، ويقول ما معناه : إن سرقة المعرفة هي السرقة المشروعة الوحيدة في حياة المجتمع ، وما أجملها طُعماً من أصحاب المكتبات تشجيعاً للزبائن على الشراء !

كانوا يومئذ ، كما كنّا الى عهد قريب ، أناساً يتريّضون على مهل ، ويتنزهون سيراً على الأقدام ، ويتوقفون عندما يحلو لهم التوقف ، والمكتبات ومصاطب الكتب محطات استراحة للجسد وانعاش للذهن . وكانوا يسخون بالوقت على أنفسهم اذا تحدّثوا ، وقد جعلوا من الحديث فناً له اصوله واساليبه في الاسترسال ، ويحققون به متعة فكرية واجتماعية معاً ، كما يسخون بالوقت على أنفسهم اذا قرأوا . أما اليوم ، فإننا أُناس كُتبت عليهم السرعة في كل شيء ، لاسيما في الذهاب من مكان الى آخر ، وما عدنا نسير على الأقدام للتريّض او الحديث . إنما نحن نركب السيارة اينما كنا لنبلغ منازلنا بها بأقصى العجلة ، لكيما نستلقي بسرعة على مؤخّراتنا أمام شاشة التلفزيون ، ونسلّم قوانا الفكرية رهينة لآلة نتوقع منها اثارة ما ، ولا تعطينا إلا المزيد من التوقع الذي لا يؤدّي إلاّ الى الخيبة والملل . اما الكتاب ، فقد راح ضحية التلفزيون ، عندنا كما عند الغير ، ولكن عندنا اكثر مما عند الغير .

وهذه ظاهرة تستحق التأمل . فالتلفزيون في معظم دول الغرب يتمتع بقنوات اكثر عدداً مما لدينا ، وبرامجه أشدّ تنويعاً ، وأعمق تشويقاً ، وقد يستمرّ البث طوال ساعات النهار والليل . ومع ذلك فإن الكتب في كل قطر هناك تصدر بالآلاف كل سنة ، ويباع العديد منها بعشرات آلاف النسخ وربما بمئات الآلاف ، وترى الرجال والنساء ، كباراً وصغاراً ، في : الحافلات وعربات المترو منهمكين في قراءة الكتب ـ وهم الذين اصلاً اخترعوا « كتب الجيب » ، لكي توضع في جيوبهم عندما يخرجون لغرض ما ، فتبقى ميسّرة للرجوع ، اليها في كل لحظة وفي كل مكان . . . وهم ايضاً يتذمرون اليوم من سطوة التلفزيون على أذهان الناس ، ولكنهم ما زالوا متعلقين بالكتاب ، مهما قلّت نسبة مشتري الكتب عما كانت عليه فيما مضى ، فيما يقولون .

وهذا كله يدفعني الى الترحّم على أيام مضت ما كنت اخرج فيها من الدار إلاّ وفي يدي (او جيبي) كتاب . أقرأ ماشياً ، وأقرأ راكباً ، وأقرأ منتظراً ، وأقرأ اينما وقفت او جلست . . . ومع هذا فما أظنني أيامئذ عشت لحظة من حياتي ، حلوها ومرّها إلا بشهيّة وغزارة . وكان الكتاب ، بشكل ما ، هو دوماً بعض المحرّك ، ان لم يكن المحرّك الأكبر ، في ذلك كله ، او في معظمه .

* * *

قد أبالغ احياناً ، اذ أتحدث الى صديق ونحن نتأمل كتبي ، فأقول ان الذي منها « خرج ولم يعد » ، قد لا يقلّ عنها عدداً ، كلّ من جمّع كتباً يعرف القول الشهير : « غبيّ من يُعير كتاباً ، وأغبى

منه من يعيد الكتاب المعار » . وقد رأيت اناساً وضعوا هـذا القول شعارا في مكتباتهم ، لكي يؤكدوا رفضهم إعارة كتبهم . غـير انني منذ بداية حياتي الفكرية لم يقنعني هـذا القول ، وكنت اعـير كتبي لكل من يطلبها ، عملاً بمبدأ شيوع المعرفة ، على ان أذكّره بضرورة إعادتها ، وكلّ مرة افعل ذلك ، وترى زوجتي الزائـر يخرج متـأبطاً كتاباً او اثنين او اكثر ، تقول : « لن تتعلم ! أتظن ان هذه الكتب ستُعاد ؟ » وتهزّ رأسها يأساً من عدم قدرتي على التعلم من التجربة المرّة . فمقابل كل واحد اعاد الكتاب الذي استعاره ، هناك عشرة لم يعيدوا ما استعاروه ، وتتكرر قصتي معهم .

لعل السبب الأول في عجزي عن الاتعـاظ في هذا الأمـر ، هو انني ايام كنت طالباً في الكلية العـربية ، في السنـة التي أقمت فيها داخليا لـدراسة علم التربية بعد شهادة « المتريكوليشن » ، عُيِّنت أمينـاً لمكتبة الكليـة . فقد كنـا يومئـذ اثني عشر طالبـاً « مختارا » ، سلّمت العمادة كلاً منـا مسؤولية من مسؤوليـات الكلية ، وكـانت مسؤوليتي ، اضـافة الى كـوني « عريف » الـردهـة ج ، وهي اكبـر ردهـات النوم ، الإشـراف عـلى المكتبـة ومجمـوعـة الاسـطوانـات الموسيقية ، وأفدت من الاثنتين فائدة كبرى . فكنت اغري الطلاب باستعارة الكتب ـ فضلاً عن قراءتها في قاعة المطالعة ـ والإصغاء الى الموسيقى الكلاسيكيـة حين نتعب من القـراءة ، وأنا اول من يقـرأ ويُصغي ! ويبدو ان ما فعلته تلك السنة غرس فيَّ فكرة (وفي نفسي فيما يبدو تربة مهيـأة لازدهارهـا) مجملها : أن الكتـاب للجميع ! ولكنني فيما بعد عانيت ، وما زلت أعاني ، من عقوق كل من يستعير كتابا ولا يخلو من سوء النيّة ، مسبقاً او لاحقاً ، للاحتفاظ به .

كنت احياناً أسجّل في ورقة اسم المستعير وعنوان الكتاب وتاريخ الاستعارة ، ولكنني سرعان ما أضيّع الورقة . . . بل ان هناك اوراقاً وقّعها المستعيرون مع الوعد باعادة الكتاب ، ولكن تواقيعهم لا تساوي قيمة الورقة التي وقّعوا عليها . وبين حين وآخر تطفو على السطح بين اكداس اوراقي صفحة كُتب عليها ، مثلاً : « أنا فلان الفلاني ، استعرت الأعداد التالية من مجلة شعر ، وسوف اعيدها جميعاً عند فراغي من مطالعتها ، كذا ، وكذا ، وكذا . . . » ثمانية اعداد ، وربما اكثر ، من مجلة اعدادها اندر من الكبريت الأحمر . وأرى التاريخ قرب التوقيع ، واذا هو ، مثلاً ، نيسان ١٩٧٢ . . . ومع انني ارى هذا الصديق بين حين وآخر ، فإنني دائماً أنسى ان أطالبه بما وضع عليه توقيعه الكريم . وقد أمسى من شأني ان أطلب كتابا اعرف مكانه على رفوفي - وهي « مخربطة » جدا ، يختلط فيها العربي بالانكليزي ، والحديث بالقديم - فأجد انه ليس هناك . ولعلني اذكر حينئذ من هو الذي استعاره في زمن مضى ، ولكنني في الأغلب لا أذكره . . . فليهنأ به إذن سارقي !

وهنا تحضرني قصة ترويها الصديقة العزيزة الشاعرة الكبيرة فدوى طوقان ، مفادها أنّ بعد نكبة ١٩٦٧ جاءها الى نابلس زائران من فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ ، وبعد اللقاء الحار والحديث الطويل ، استعرضا الكتب المصطفة على رفوف مكتبتها ، فوقعت عين أحدهما على كتابي « الحرية والطوفان » ، والتمس اليها ان تعيره الكتاب . وبعد تردّد وممانعة ، ووعد وعهد بارجاعه ، وافقت ، وأخذ الزائر الكتاب ، وخرج مع صديقه - ولم يعد ، حتى اليوم ! ويوم التقت الشاعرة فيما بعد بزميله وذكّرته بما حدث ، أخبرها انه عندما خرج مع الشخص الذي استعار الكتاب قال له ، وهو

يتصفحه ولعابه يكاد يسيل عليه : « أمجنونٌ انا فأعيد اليها هذا الكتاب ؟! »

وقد وصف لي شاعر ، يوم تعرّفت به لأول مرة في القاهرة ، تعلّقه قبل سنوات بكتابي « الرحلة الثامنة » ، الذي وجده في مكتبة عامة . لم يستطع ان يصرف ذهنه عن هذا الكتاب المطبوع في بيروت ، والذي كان ، لسبب ما ، ضمن مجموعة المؤلَّفات والمراجع التي تحظر إعارتها فتقرأ فقط في قاعة المطالعة . وانتهى به الأمر ، بعد ان تردّد على المكتبة عدة مرات لقراءة « الرحلة الثامنة » ، ان دسَّه تحت قميصه في غفلة عن أمين المكتبة ، وخرج به وقلبه يدق دقاً عنيفاً يكاد يفضحه . . . وقال انه ما زال يحتفظ بالنسخة المسروقة ، ويعتز بها . ولم يجد في مكتبات القاهرة نسخة من الكتاب يعوّض بها مجموعة المكتبة العامة . ووعدته بأن أرسل اليه نسخة من بغداد ، عسى ان يتسلل بها الى رفوف هذه المكتبة ، وتساعده على وفاء دين مستحق !

ومن أطرف ما وقع لي في هذا السياق أنني ، إذ كنت أمشي في الأسواق القديمة من مدينةٍ عربية أزورها لأول مرة ، في اواسط السبعينات ، جاءني شاب وبادرني بالتحية والحديث ، قائلاً إنه عرفني من صوري المنشورة في المجلّات ، والأكثر من ذلك هو انه يعرفني من كتبي ، قائلاً إنه يقتني العديد منها . مما سرّني بالطبع .

وقد رافقني بعض المسافة ليعينني في بعض مشترياتي ، ووجدته ذكي الكلام وسريع النكتة . وبغتة ، حين احتججت على أحد الباعة مازحاً بأن بضاعته غالية ، قال لي صديقي الجديد : « وأنت ايضاً يا استاذ ، كتبك غالية » . فأكدت له ان السعر يقرّره الناشر

وليس المؤلف ، اعتماداً على كلفة الطبع . وأضفت : « المهم أنك اشتريتها » . فضحك وقال : « لا ، أنا طالب معدم ، فمن اين لي ان اشتري كتبك ؟ لقد سرقتها كلها ، واحداً واحداً ! » .

ثم قال : « والمشكلة هي ان بعض كتبك كبير الحجم ، ويصعب دسّه في داخل نطاق البنطلون . . . مثلاً ، كتابك « ما قبل الفلسفة » ، لم أفلح حتى اليوم في اقتنائه ، لأنني لم أفلح في إخفائه داخل نطاقي ـ وأموت خوفاً من الفضيحة إن أنا حاولت واكتُشف امري . . . ولكنني لم أقطع الأمل بعد » .

ضحكت ، ووعدته بنسخة من الكتاب ، ولا اذكر إن كنت فعلاً ارسلتها اليه . إنما المهم ، أنه اليوم من الكتّاب المبرزين فكراً واسلوباً ، وهو الآن يضيف كتباً من تأليفه او ترجمته الى المكتبات ، ولعل كتبه تغري الطلاب المعدمين بسرقتها ، حلالاً او حراماً ، سواء بسواء .

وفي اوائل الستينات دُهشت حين جاءت إحدى صديقات زوجتي تطلب رؤيتي ، وفي يدها مقالة كتبتها بالانكليزية عن موضوع يتصل بالأدب الانكليزي ، وطلبت إليّ ، بوساطةٍ من زوجتي ، مساعدتها فيها . وعلمت يومئذ انها ، وهي السيدة المتزوجة والمرفهة الغنية عن العمل ، وهي في اواخر الثلاثينات من عمرها ، قرّرت استئناف الدراسة رغم الانقطاع الطويل ـ ولم تكن آنئذ لتُحسد على معرفتها للانكليزية . فساعدتها ، واقترحت عليها قراءة هذا الكتاب ، وذاك . وكان عليّ بالطبع ان اعيرها كتباً من مكتبتي ، وأنا كثير الشكّ في قدرتها على الاستمرار في دراستها .

غير أنني أخطأت الظن بها . فالزيارات تكررت ، وتوالت

المواضيع ، يوماً عن كيتس ، ويوماً عن شكسبير ، ويوماً عن اليوت . . خرج . والكتب تخرج من مكتبتي بالجملة تباعاً ، بعضها يعود ، واكثرها لا يعود . وفجأة انقطعت زيارات صديقة زوجتي . . . لقد حصلت على الماجستير ، وسمعنا أنها في انكلترا تدرس للدكتوراه ، وبعد سنوات بلغنا انها حصلت على الدكتوراه ، بعد ان كتبت اطروحة ناجحة لاحدى الجامعات الانكليزية ، فأثنينا جميعاً على صلابة ارادتها وعلوّ همّتها . أما كتبي ؟ فلم تعد إليّ . ولو ان أسفي كان على ان الدكتورة نفسها لم تعد الى بغداد .

قصص عدّة كهذه تحضرني ، ولا اكتم فرحي بها ، رغم كل شيء . ما نفع الكتاب إن هو بقيّ مطويّ الصفحات ، وتراكم عليه غبار الزمن ؟ فالمهمّ في هذا كله ، لا أن تزداد الكتب عددا فحسب ، بل انتشاراً ايضاً . وأهم من هذا وذاك ، بالنسبة لي ، ان يتحقق ذلك الحلم الذي راودني أيام المراهقة ، وأنا اقرأ الكتاب تلو الكتاب تحت الأشجار المورقة او في ضوء مصباح نفطي ، ان اقدّم لمكتبة العالم على مرّ الأيام كتابين او ثلاثة تبقى حية فاعلة بين أيدي قرّائها : قطرتين او ثلاثاً من ماء عذب تضاف الى نهر المعرفة الجاري وئيداً في ثنايا التاريخ ، ذلك النهر الذي تنهل منه البشرية ما يغذّي حياتها ، ويصون عافيتها النفسية ـ وهي المهدّدة دوماً بالانهيار والسقوط على أيدي أعداء المعرفة والحياة .

الترجمة والنهضة العربية الحديثة

قبل كل شيء ، لا بد لي من القول كم يسعدني ان اكون اليوم بينكم ، لأساهم في بعض نشاطكم الثقافي . ولا بدّ لي من القول كذلك ، إن الأخوة الأفاضل المسؤولين عن المجمّع الثقافي هنا(*) غمروني بلطفهم إذ تابعوا مسألة مجيئي اليكم أشهراً طويلة ، ليضمنوا ما كنت انا شديد الرغبة فيه ، وهو زيارة مدينتكم الجميلة التي أتابع أخبار تطورها منذ سنين ، هذه المدينة المتألقة التي باتت درّة أخرى في قلادة المدن التي تزهو بها الأمة العربية ، وتفاخر العالم بها في كل مكان .

ونحن في هذا العصر إذ نبني مدننا الكبيرة ، أو نعيد بناءها من جديد ، فإننا نسعى الى اعادة الأمة الى مكانتها الأصلية في السياق الحضاري العريض الذي لا يمكّنها من التحكّم بمقدّراتها هي فقط ، بل يعطيها ايضاً دورها المشروع في المساهمة في التحكّم بمقدّرات المجتمع الدولي الفاعل في تطوّر التاريخ .

والثقافة عامل اساسي في كل هذا ، بل لعله في التحليل الأخير العامل الأهمّ ، لأن الثقافة هي التي تحدّد هويّة الأمة على حقيقتها ، وتبرز وجهها بين شعوب الأرض .

(*) في أبو ظبي ، الامارات العربية المتحدة ، ربيع عام ١٩٨٩ .

ولن يكـون غريبـاً ، اذا سلّمنا بهـذا ، أن نتحـدّث اليـوم عن الترجمة وأهميتها في النهضة العربية الحـديثة ، ونتخـطى في الحديث عنها حدودها القاموسية وقواعدها اللغوية .

إننا بحكم الضرورة نضع الترجمة والمترجمين في إطار اكبـر وأهمّ من ذلك بكثير ، هو إطار الثقافة ، وما ينمّيها من فكر . ذلك لأننا نرى في النقل الى العربية نشـاطاً جـوهريـاً يمسّ هيكلية القيم التي يتغذى ويتقدّم بها المجتمع العربي بأوجهه كلها ، مما يجعل للتـرجمة والمترجمين في عصرنا أهمية لا تقلّ عن الأهميـة التي عرفتهـا الترجمـة وعرفها المترجمون الى العربية في عصر هارون الرشيد والمأمون .

وأهمية الترجمة عرفتها الحضارات واللغات الأخرى ، ومـا زالـت تمـارسهـا بنشـاط دؤوب . ولعـل الكثيـرين لا يعـرفـون ان اللغـة الانكليزية ، مثلاً ، ما توسّعت وقويت في القرون الخمسة الأخيرة إلّا بفعل الترجمـة عن الاغريقيـة واللاتينيـة ، التي كانت حتى زمن قريب مادة اساسية في المدارس والجامعـات البريـطانية . وقـد أدّى ذلك الى دخول آلاف الكلمات اللاتينية والاغريقيـة ومشتقّاتهـا الى اللغة الانكليزية ، وجعل اللغة اداة ضبط فكري ودقـة تعبيريـة لما تحقّقا لولا الترجمة ، ولولاهما لكان تقدّم العلم متعثراً او مستحيلاً : فقد يسّرا للعلم اداته المصطلحية ، التي لا بد منها لكل تطوّر فكري او اكتشافي .

والأمر نفسه ينطبق على اللغة العربية . ففضلاً عن كون التـرجمة عاملاً فعّالاً في تشكيل العملية الحضاريـة وما تقتضيـه من تواصـل مستمر مع الآخرين ، كما كان الحال في العصر العبـاسي الذهبي ، نراها تلعب الآن دوراً بارزاً في إغناء لغتنا إغناء قد لا نشعر به ، لأن

العملية تدريجية وتكاد تكون لا واعية ، ولو رصدنا ما دخل لغتنا منذ اواسط القرن التاسع عشر من تعابير اجنبية الأصل غدت جزءاً من حصيلتنا اللغوية ووسائلنا التعبيرية في معظم مجالات الحياة والفكر ، لوجدنا آلاف التعابير والعبارات ، (مثل : وضع النقاط على الحروف ، فقد أعصابه ، ركّز انتباهه ، اصيب بعقدة ، الخ) . بل إن لغة الصحافة والإعلام ، اضافة الى العلوم الحياتية والطبية والفيزيائية وغيرها ، هي في معظمها لغة مترجمة لن نجدها في الكتب العربية التي يسبق تاريخها منتصف القرن التاسع عشر . ولو نظرنا الى ما ادخله في القرن الماضي عبقريّ مثل أحمد فارس الشدياق من مفردات كثيرة جدا لتؤدي معاني الألفاظ الأجنبية التي باتت من ضرورات الحياة اليومية ، وذلك بالترجمة البارعة ، لأدركنا مدى ما يتطلبه تحدّي الترجمة من عمق وابتكار ، وما يؤدي اليه من نتائج مهمة لغويا ، وحضارياً . وتحضرني من كلماته : جريدة ، محرّر ، باخرة ، مذكّرات ، اشتراكية . . .

وقد قلت يوماً « إن الترجمة لغة قبل كل شيء . ولكنها قبل ذلك حب ، اذا كان للترجمة ان تكون امراً ابداعياً . فإن المترجم يجب ان يستجيب لما يترجم بعمق ويعامله كأنه نصّ كتبه هو ، وعليه الآن ان يسبكه في لغته . واذا انعدم الحب في ذلك ، فإنه لن يستدر من قدرته إلا الأقلّ الميكانيكي . اذا لم يترجم المرء ليفاخر بالنتيجة النهائية ، فخير له ان ينصرف عن هذا العمل . ولكن مهما تكن معرفة المترجم باللغة المترجم عنها عميقة ، وهذا شرط اساسي ، فإن معرفته للغته يجب ان تكون أعمق . . . أمانة المترجم يجب ان تكون مطلقة : عليه ان يتصدّى لأدقّ الظلال ويعرف كيف يستنبع من لغته الألفاظ والصيغ لاحتواء تلك الظلال والدقائق ، فيحقق

انتقال الشحنة الصورية والمعنوية من لغة الى لغة . ويبقى الحب هو السر . هو العامل المساعد الخفي في ذلك كله »(*) .

وهنا أذكر ما قاله لويس ماسينيون ، وهو يحاول سنة بعد سنة من عمر طويل قضاه في دراسة الحلّاج ، من أنه اراد ان يسمع صوت الحلّاج العربي من خلال ما كان يترجم من قصائده الى الفرنسية . فهو في عشقه للحلّاج ، وتوحّده معه ، كان يهمّه ان يأتيه صوت الحلّاج نفسه عبر ما يقول ماسينيون إنه لغة فرنسية « سوقية ، استهلكتها أغراض البيع والشراء » .

وهل لي إلا ان اقول انني كذلك ، في ما جهدت في ما نقلته عن شكسبير ، كان يهمني دوماً ان اسمع شكسبير نفسه من خلال ترجمتي العربية لكلام هاملت والملك لير وعطيل وفيولا . . . وهذا ولا ريب شأن كل مترجم يستحق التسمية ، مهما يكن النص الذي يتعامل معه ، حيث يبقى الحب في الأساس من جهده اللغوي الإبداعي .

ولكنني أعرف أيضاً ان كون الترجمة حباً لا يكفي بالنسبة لما نريد له ان يتحقق لدينا من حضارة وتقدم . علينا ان نجعل من الترجمة واجباً نجهد به لنقل شتى المعارف والعلوم ، وليس الأدب فقط . علينا ان ننسّق هذه العملية الرائعة على نطاق فسيح يحتوي الفلسفة والطب والفيزياء والرياضيات والحاسوب ، الى آخر القائمة العلمية . وهذا كله وارد ومهمّ ، ويجب ان نقبل عليه بعقلانية وتنظيم ، لأنه يتصل بكياننا كأمة تريد الحفاظ على استقلالها وحريتها وتمايزها .

(*) « الفن والحلم والفعل » ص ص ٣٨٣ ـ ٣٨٤ .

إننا بالنسبة الى العالم امام امرين مختلفين ، ولكنهما متصلان : اولهما ان الحضارة الغربية في السنين الألف الأخيرة كان فيها خيط متنامٍ في اتجاه حرية الانسان وتوكيد حريته ، وخلق المؤسسات التي تضمن له هذه الحرية . وهذا الخيط استتبع صراعات وثورات عرفتها اوروبا ، وقرأنا نحن عنها الكثير ، واستتبع ظهور فلاسفة ومفكرين تابعوا فكرهم بكل جذوره الاغريقية وجذوره العربية ، لكي ينتهوا الى توكيد قضية الحرية ، كالقضية الكبرى في الحضارة الغربية . وقد كتب الفيلسوف الايطالي كروتشيه كتابا مهما حول صراعات الانسان المتواترة في التاريخ في سبيل الحرية وترسيخ مؤسساتها ، جعل عنوانه « التاريخ هو قصة الحرية » .

أما الأمر الثاني ، فهو ان الغرب ، بالرغم من اهتمام مفكريه بقضية الحرية لنفسه ولأفراده ، عندما جابه الشرق عاد الى موقفه القديم الذي يعود الى عهود البشرية الأولى ، الى الصراع بين الشرق والغرب . وكان موقفه من الشرق موقف المتعالي والمعتدي ، لأنه لم يُرِد للشرق ما اراده لنفسه . وكان دائماً هناك هذا الاحساس الازدواجي المريض بأن ما تريده انت لنفسك لا تريده بالضرورة للآخرين ، وبخاصة اذا اختلفوا عنك ثقافة ، وقومية ، وجغرافية . لقد كان موقف الغرب تجاه بقية العالم في الأكثر موقف استعلاء وموقف سيطرة . وبعد أن كان العرب ضحية انواع مختلفة من العدوان والهيمنة طوال الفترة ما بين سنة ١٢٠٠ و١٩٠٠ ميلادية ، وقعوا في ظل استعمار جديد منذ اواسط القرن التاسع عشر ، هو الاستعمار الغربي . وفي عهود الظلام هذه كان بعض ما ابتلي به العالم العربي ، اذ فارقه عزه الحضاري ، ان انتشرت فيه الأمية ـ لم يعد يقرأ . كتبنا العظيمة امست موادّ للمتاحف . بل ان اكثرها

اجتذبته متاحف الغرب التي ما زالت تحتوي من مخطوطاتنا اكثر مما لدينا نحن منها . وهذا يعني ان الفكر العربي الذي كان قد تبلور في كتبنا تلك ، غدا في سبات ، طيّ هذه الكتب الجليلة التي لم نعد نقرأها . بل لم نعد نقرأ ، لا هذه الكتب ، ولا غيرها ، بحيث بلغت الأمية في الوطن العربي حتى وقت قريب تسعين في المئة من عدد السكان .

باستعادة العربي لوعيه ، واستعادته لقدرته على القراءة ، واستعادة قدرته على التواصل لفهم ما يجري حوله محليا وعالميا ، بدأ يعي حقيقة صراعه مع الغرب بأبعاده كلها . وبعد انتهاء الحروب الصليبية والحروب التي قامت بين العثمانيين واوروبا ، اتضحت للعربي أخيراً أبعاد الصراعات الجديدة : صراعات أضحت الآن من ضرب آخر ، يلعب فيها العامل الاقتصادي الدور الأكبر . وهذا الوعي ، فيما أرى ، بدأ في اواسط القرن التاسع عشر ، برحلة رفاعة الطهطاوي الى باريس وما تلاها من اكتشاف العرب للغرب . وما اكتشفه الطهطاوي لنفسه ، وما ترجمه في مصر وسعى الى نقله بعبقريته الخاصة ، كان بداية مرحلة مهمة جداً . لقد كان ناقوساً رائعاً نبّه العقل العربي الى ما هو مجابه به في العصر الحديث من وضع تناقضي يتطلب منا اقصى الجهد الفكري والعضلي ، حفاظاً على كياننا .

لقد عانينا من سبعة قرون من ظلام فكري ، وكان علينا ان نستعيد قوانا الذهنية مرة اخرى ، وراحت الترجمة تلعب دورها الخطير في ذلك . وفي تنشيط هذه القوى ، تابعنا ما جرى في الغرب نفسه من صراعات كانت من اجل حرية الانسان . اردنا ان نفهم

هذا كله ، وفي الوقت نفسه اردنا ان نقاوم هذه القوى الغاشمة التي ارادت ان تفرض هيمنتها علينا قبل ان نستردّ كامل قوانا ووعينا . وحالما تحرّكنا ، راحوا يكيّفون حركتهم تجاهنا بحيث تبقى الهيمنة ، بالرغم من يقظتنا الفكرية المتنامية . وهذا تناقض نرفضه . فاليقظة الفكرية هي التي ستؤكد تمسّكنا بشخصيتنا ، بقوميتنا ، بهويتنا ، بحيث نستطيع مقاومة القوى التي تتهددنا . واذا ضاعت اليقظة الفكرية ، وتراجع الوعي العقلي فينا ، ضعنا نحن كأمة من جديد . ومهمتنا اليوم ، كمفكرين ومثقفين ، هي التشديد على هذا الوعي ، وتغذيته معرفيا ، وترسيخه ، والعودة الى جذوره ، وامتصاص احسن ما في تراثنا من اجله ، وفي الوقت نفسه استيعاب التجربة الحضارية التي مرت بها الأمم الأخرى استيعابا كاملاً . علينا في اقصر مدة ممكنة ان نستوعب الأقصى من التجارب التاريخية التي عرفها الآخرون في سبيل توكيد هويتهم . وبالمقابل ، نؤكد نحن ايضاً هويتنا .

إننا الآن في مفترق الطرق : إما ان نؤكد هذه الهوية العربية والعقل العربي الذي يمثّلها ، ونؤكد ضرورة اغنائه كقوة تسهم في خلق حضارة الانسان اليوم ، وإما ان نرضخ مجدّدا للهيمنة القادمة من الخارج بشتى اشكالها ، ويبقى دورنا في مجريات العالم هامشيا ، « محيطياً » ، وهو الدور الذي نرفض كمفكرين ومثقفين ان نؤدّيه وخطورة نقل المعرفة في هذا السياق لن تحتاج الى المزيد من الايضاح .

هناك من يقول إن المثقفين العرب يتحدثون عن ازمة التحرر وكأنهم يتحدثون عن ازمة كماليات . ويتحدثون في السياق نفسه

عن ازمة تعبير ومنهج جمالي ومصطلح نقدي ومصـطلح ادبي . بينما القضية هي : كيف نعبّر عمليـا وتطبيقيـا عن هذه الأزمـة او تلك بكلمات واضحة وبسيطة وسهلة . . .

في مثل هذا الكلام تبسيط ساذج . فالمثقف يحتاج الى العدّة التي تيسّر له التفكير الماضي ، التفكير الفاعل . إنه بحاجة الى مصطلح تـوجده اللغـة . كيف يتحقق الفكـر إلا عن طـريق اللغـة ؟ لغـة الانسان هي فكره . واللغة النامية تعبّر عن فكر نام . واللغة النامية تعني ان فيها رموزاً واشارات ومصطلحات تجعل استمرار نموّها هذا ممكنا . وهذا ليس بترف ، قطعاً . الترف يكون عندما تحوّل هـذه الادوات لمناقشة امور لا تنفع ولا تضرّ . وأنـا اكره البيـزنطيـة التي اراها مجددا في الحديث بكثرة مستفيضة عن الشعر ، مثـلاً . هناك بيزنطيات في هذا المجال ما أنزل الله بها من سلطان . وارى ان هذا نوع من اللهو او العبث الذي قد نتغاضى عنه لو كان الفكر الأهم منتعشاً . والخوف هو اننا قد نتعرف الى اللهو الفكري وننسى الفكر الفاعل ، النافذ ، المغـيّر . غير ان ضـرورة المصطلح بـاقية ، لأنها ضرورة ان تجد في اللغة ما يسعفنا في تحديد افكارنا ، وتوليـدها . وهذه الضرورة كانت قائمـة منذ القـدم حتى اليوم . كلما استـطاع الانسـان ان يجـد كلمـة لفكـرة جـديـدة ، تحققت تلك الفكــرة الجديدة ، وعنـدما يعجـز عن ايجاد كلمـة ، او مصطلح ، لفكـرة جديدة ، فإن هذه الفكرة الجديدة لن تتحقق .

هذه الصلة بين الفكر واللغة صلة جوهرية ، والكثير منها يتحقق عن طـريق الترجمـة حتميّـا ، اذا اردنـا ان نختصر فتـرة استيعـاب التجـربة الحضـارية الانسـانيـة . ومـع ذلـك ، فـإننـا نسمـع من

يعترض ، حتى في هذه الآونة من نهاية القرن العشرين ، زاعماً ان المصطلحات النقدية ، في الأدب والفن مثلاً ، هي نتاج حاضنة ثقافية اوروبية ، او اجنبية عموما ، وهي غير مفهومة لدى القارىء العربي ، وتمثل ضرباً من الإرهاب الثقافي ، او هي في الأقلّ تضييع وتغريب للقارىء العربي ، وصرف له عن ثقافته العربية . . . وفي هذا خطأ فاضح .

أولاً : نحن نستعمل كلمة « قارىء » بشكل تعميمي جداً . هذا القارىء ، هل هو خريج مدرسة ابتدائية ؟ هل هو خرّيج جامعي ؟ هل هو من الحاصلين على درجة جامعية عالية ، كالدكتوراه مثلاً ؟ هل هو انسان لا يحتاج إلاّ الى خبرة يدوية مساهمة منه في حياة مجتمعه ، ام انه انسان لا بد من تطوير متواتر لمعارفه وخبراته لكي يستطيع ان يساهم في تطوير العقل الذي هو في الاساس من طاقة المجتمع على التقدم ؟

ثم ، هل نستطيع ان نتخلى عن فكرة الهيدروجين والاوكسجين لأنهما من اكتشاف الغرب ، وتسمياته ؟ المعرفة مهمّة للحياة ، أياً كان مصدرها . وفي النهاية ، فإن المعرفة لا لغة لها خاصة بها . وكون المعرفة بقيت في عهدة الغرب لحوالى ٦٠٠ او ٧٠٠ سنة ، وهي الفترة التي اقحمنا نحن فيها في الظلام ، لا يلغي اننا كنا قبلهم سدنة المعرفة لخمسة قرون او ستة ، ولا يلغي ذلك ان الحضارة البابلية مثلاً كانت هي المكتشفة الكبرى للمعرفة ، وراعيتها ، لفترة طويلة في التاريخ . ثم اتى اليونانيون ، وكانوا ايضا رعاة المعرفة لفترة طويلة فرعاية المعرفة وصياغة القوالب اللفظية التي تحافظ عليها شيء معروف في تاريخ البشرية ، وكون

المعرفة تنتقل من امة الى امة شيء معروف ايضا ، وإلا لما تقدم الانسان ابداً فنحن اذا جئنا في هذه الفترة ونقلنا المعرفة من اية لغة الى لغتنا فاننا نقوم بعمل مهم وخير جداً . وهذا لا يعني ابدا اننا بذلك نتنازل عن هويتنا وخصوصيتنا القومية .

نحن محتاجون لادواتنا الخاصة . ولكن من أين تأتي الأدوات الخاصة ؟ . معظم الأفكار التي تثار اليوم ، لا معرفيا فقط بشكل تجريدي ، بل سياسيا واجتماعيا بشكل علمي ، هي أفكار تبلورت بلغات غربية . كلمة « ايديولوجيا » ، او « ديمقراطية » ، وعشرات غيرهما ، نجدها منقولة معنى ولفظا الى العربية ولا يستطيع الغنى عنها حتى الذين يدعون الى الانغلاق الفكري دون العالم . واذا لم تكن الكلمة بحدّ ذاتها ، بصيغتها الأصلية او المعرّبة ، فمحتواها او مدلولها . الكثير من التساؤلات الفكرية والسياسية والاجتماعية والعمرانية التي عرفناها في المئة سنة الأخيرة ، هي في الواقع تساؤلات غربية في جوهرها ، وقد وجدنا في هذه المرحلة من نهوضنا القومي انه لا بد لنا ان نطرح التساؤلات نفسها ، ونرى مكاننا منها جميعاً ، وإلاّ بقينا على الهامش ، بل بقينا عرضة للهيمنة مرة اخرى ، حتى بات يحق لنا ان نقول إننا نتعلم الفكر الغربي لنأمن شره ، فضلاً عن جني ثماره .

لا استطيع ان اتصور اي حضارة جديدة دون ان تكون لها جذورها في الحضارات الأخرى المحيطة بها والحضارات التي سبقتها . نحن لا نستطيع ان نخلق فجأة حضارة في محيطنا العربي منفصلة عما تحقق حولنا من حضارات . هذا شيء لم يحدث في الماضي ولن يحدث اليوم . ولكي نحقق حضارتنا نحن ، يجب ان

نفهم ما الذي جرى للآخرين في الفترة التي فُرضت علينا فيها الهامشية . إننا الآن في وضع مجابهة يتطلب منا ان نكون عصريين ، بل في منتهى العصرية ، في تفكيرنا وفي اسلحتنا ، تماماً كما في الحرب . وكما لا نستطيع ان نحارب الآن بالسيف ، مع كل احترامنا له كجزء من تراثنا ، هكذا علينا ان نكون على مستوى المواجهة بكل اسلحتها وبكل مضائها الفكري : وازمة المفكرين والمثقفين هي أنهم ، كثيراً ما يقصرون عن ان يكونوا على هذا المستوى من الطاقة الذهنية والمعرفية .

إن الخصوصية العربية في الفكر والثقافة رهينة بما يقدّمه المفكرون والمبدعون الأصيلون ، وهم الذين وُهبوا القدرة على الاستيعاب المتواصل لما يتحقق من علم ومعرفة وفن في العالم ، والقدرة على الاضافة اليها من خلقهم . فالخصوصية الحضارية الواحدة لا تتجسّد إلاّ في سياق الخصوصيات الحضارية الأخرى ، وهو سياق لن نندرج فيه إلا بنقلنا المعارف والأفكار الأخرى على الدوام ، وبوعي عميق ، إبقاء على تواصلنا مع العالم .

وهذا يؤدّي بنا الى ادراك اهمية الدور الذي يجب ان تقوم به الجامعة في حياة الأمة في شتى مجالاتها وسبلها العمرانية . فالكيان الاكاديمي هو نقطة التقاء خطوط المعرفة الانسانية ، وبؤرة اشعاعها، في آن معاً . او هكذا يجب ان يكون . ولكنني لاحظت ان العديد من الجامعات العربية تسمح لطلاّب الماجستير والدكتوراه في مواضيع كثيرة ، إنسانية وعلمية ، ان يكتبوا اطروحاتهم دون معرفة لغة اجنبية واحدة على الأقل . وهذه ظاهرة لن نجدها في جامعات العالم المتقدم ، حيث يجري الاصرار على ان يجيد الطالب

الانكليزي ، او الفرنسي ، او الالماني في الدراسات العليا ، لغة حية واحدة غير لغته ، بل اكثر من لغة واحدة احيانا ، على كثرة المصادر المتوافرة في كل من الانكليزية والفرنسية والالمانية في فروع الدراسات جميعها .

أما عندنا فإن الطلّاب يسمح لهم بأن يكتفوا في بحوثهم بالاعتماد على الكتب العربية او المترجمة الى العربية ، على قلتها النسبية في معظم فروع العلم والمعرفة الحديثة . ولئن يدلُّ ذلك ، مرة اخرى ، على خطورة ما يترجم في تطور المعرفة لدينا ، ويدلُّ بالتالي على أهمية الترجمة كعملية حضارية هي في الصميم من حاجات المجتمع العربي ، فإن عدم اتقان حامل الشهادة العليا لغة اوروبية واحدة على الأقل ، يعني ان المجتمع يُحرم من نشاطه في نقل المعرفة الينا بجهده الخاص ، هذا عدا ما يُحرم هو نفسه من فرص المتابعة لما يستجدّ كل يوم في حقل اختصاصه .

وكنت في بغداد قد اقترحت ان يُطلب الى كل استاذ جامعي ان ينقل كتابا واحدا على الأقل في حقل اختصاصه مرة كل خمس سنوات(*) . ولكن كيف لنا ان نطمع في ذلك ، اذا لم يكن كل استاذ على علم وثيق بلغة اجنبية يستزيد بها من المعرفة المتطوّرة ابدا ، والمتوسّعة باستمرار ، وبسرعة مذهلة ؟

(*) اود ان اذكر هنا أن وزارة التعليم العالي ببغداد استجابت لاقتراحي ، وأقرّته ، وأصدرت التعليمات بأن على كل طالب يتقدم للدراسات العليا ان يجتاز اولاً امتحاناً في لغة اوروبية واحدة على الأقل ، كشرط لقبوله .

إننا نؤكد هذا الأمر لأننا ، في مثل هذا الموقف ، إنما نشير الى كل ما من شأنه ان يجعل الترجمة وسيلة لإيصال فيض المعرفة الانسانية الى قنوات حياتنا ، لتغتني بها الأمة العربيـة ، ولتسعفها بـالتالي في تقديم اضافاتها هي الى عطاءات الحضارة البشرية .

١٩٨٩

التاريخ ، بين المركز والمحيط

يتصور بعض المفكرين في امريكا ، في مزيج من الكبرياء والأسى ، أن الانسان قد شارف على نهاية التاريخ ـ وهذا امر كان هيغل قد قال إنه قادم في يوم ما .

فإذا كان التاريخ هو قصة الصراع الانساني من اجل الحرية ، من اجل التغلّب على الشرّ ، من اجل ضمان « حقوق الانسان » (مهما تكن هذه بعد مبهمة) ، فإن هناك من يرى ، وبخاصة في الولايات المتحدة ، أن الليبرالية الغربية قد حققت انتصارها في هذا الصراع ، او كادت ، لاسيما بعد انفتاح او زعزعة الأنظمة الشيوعية على يد غورباتشوف وآخرين في الآونة الأخيرة .

وانتصار هذه الليبرالية ، في زعمهم ، يعني انتشارها في العالم بسبب اندحار الطرف المناوىء ، الذي كان يديم الصراع ، بحيث لا يبقى للغرب إلاّ الاستمرار في مسيرة « مشرقة » . ولكنها مسيرة بليدة ، مملّة ، ينعدم فيها الاحتدام ، العقلي والعاطفي ، لانعدام الإثارة والاستفزاز . وبذا تنعدم الاحداث الضخمة ، التي هي مادة التاريخ ، في مسلسل متواتر من حياة ليس فيها من هموم سوى هموم المجتمع الاستهلاكي وهي هموم عقيمة فكريا وروحيا . أي ان التأجج السياسي سيخمد ، وتحلّ محلّه معادلات الاقتصاد المنطقية ، والمحسوبة مسبقاً ، حيث الكومبيوتر هو سيد المواقف .

هذه الرؤية ، « المشرقة » لأصحابها من ناحية ، والمقلقة لهم من ناحية أخرى ، أحد اسبابها « الأنوية المركزية » التي ابتلت ، وما زالت تبتلي ، الكثير من التفكير السياسي والاجتماعي في دولة عظمى كالولايات المتحدة ، باتت تحسب نفسها مرآة للكون ـ كما فعلت الامبراطورية الرومانية في فترة من تاريخها ـ فلا ترى التاريخ المعاصر إلاّ من خلال مرآتها ، وفي صورتها هي ، وباتت عاجزة عن رؤية الانسانية في الآخرين إلا بمصطلحها الذاتي . وبات تأويلها للفكر المتنامي عبر حضارات الانسان المتعاقبة لأكثر من خمسة آلاف سنة لا يصبّ إلاّ في تبرير المجتمع الذي اوجدته تدريجيا في المئتي سنة الأخيرة ـ منذ ثورة استقلالها عام ١٧٧٦ ، والثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ .

وقد قال هيغل ، الذي عاصر الثورة الفرنسية وما تلاها من نزاعات دامية وحروب متلاحقة حتى وفاته عام ١٨٣١ ، ما معناه أنه يتوقع ، في خاتمة المطاف ، ان تتّحد البشرية في اتفاقها حول أهداف الحياة الأساسية ، وذلك حين تتخذ جميعاً ، اينما كانت ، قالب الغرب في صيغتها ومدلولاتها . وهو قالب المجتمع المديني ، حيث المصالح التجارية تتآلف في النهاية ، واضعة حدّا للصراعات الفكرية والسياسية ، فلا يبقى للناس ما يدفعهم الى الاقتتال والحروب .

وكان لرأيه ان الوعي سبب ، وليس نتيجة ، أثره في ان يعتقد المفكرون الذين نحن بصددهم هنا ، ان « الفكرة الغربية » أكملت وعيها الآن ، او كادت ، وان العالم المادي لا بد له ، حين يدركه هذا الوعي ، من ان ينسجم معها في كل مكان ، بعد ان سقط ذلك

الحلم الماركسي حول مستقبل حتمي تنهار فيه الرأسمالية وتزول الى الأبد . والدليل على ذلك ، في نظرهم ، تصرّف الكرملين في السنوات الخمس الأخيرة ، وما أعقبه من انزياحات سياسية لم تكن تخطر في البال في عدد متزايد من دول العالم ، بسبب ذلك الوعي بالضبط .

أما الثورة الدائمة التي طالما تحدّث عنها المكافحون من أجل تغيير العالم ، فيمكن في نظر هؤلاء المفكرين ان تبقى قائمة ضمن إطار « الفكرة الغربية » ، ولكن بمعنى غير الذي قدّمت البشرية من اجله التضحيات الجسام عبر تاريخها الطويل منذ أقدم الأزمان : إنها الآن ثورة الحداثة في الشكل ، وهي التي ترفض السكون وتستمر فعلاً وردَّ فعل ، وبوتيرة متسارعة ، فتكون حداثة الغد اسقاطا لحداثة اليوم ، إن لم تكن الغاء لها . وهذه الثورة الحداثية الدائمة انما تستمر بوجود الأسواق الاقتصادية التي تروّجها ، ووجود التعددية السياسية التي تتيح لها التوالد والتناسل بحرية .

أما المجتمعات التي ما زالت ترفض هذه الحركية الحداثية ، فإنها لن تقوى على رفضها طويلاً ، لأن ثقافات العالم جعلت ـ في ظل « الفكرة الغربية » ـ تتسق وتتآلف في ثقافة واحدة ، بحيث يتحقق أخيراً ذلك الصنديد الذي ربما كان قد تحقق يوماً في عصور الازدهار البابلي في وادي الرافدين ، وهو « المفرد الجماعي » ـ الواحد الذي يحتوي على التعدّد في هيكله . واذا نشبت حروب بين فئات « الآخرين » في اختلافهم حول هذه الحداثة ، فإنها ستكون مجرد حروب « محلية » ، ولن تزعزع الروع الكوني الذي يزعم الغرب أنه يحفظه للبشر بطرائقه الاقتصادية ، متمثلاً في تلك المركزية الامريكية

التي يرمز لها الدولار . فقد تبلورت النظرة الى الذات بالنسبة للآخر ضمن علاقة صارت في السنين الأخيرة تدعى علاقة « المركز » بـ « المحيط » .

هذه النزعة الطوباوية الجديدة ، رغم اعتراف أصحابها بأنها ليست بالضرورة مدعاة لسعادة الانسان عندهم ، ان لم تكن ، في التحليل الأخير ، على شيء من الانتحارية ، تنبثق بكل اوهامها وأخطائها من تلك « الأنوية المركزية » التي توحي بأن ما يصاب به « المحيط » من ويلات المجاعات او الاقتتال المدمّر بين اجزائه ، لا فعل حقيقيا له في اقتصاديات المجتمع في المركز ، وتصرّ على اغفال « المحيط » رغم كل ما يعتلج فيه من قوى لا يمكن ان تبقى هاربة الى خارجه ، بل إنها ستندفع في معظمها نحو « المركز » بالذات .

وذلك ان الذي ميّز القرن العشرين عن حقب الانسان الماضية هو ان المركز الذي كانت تستأثر به دولة كبرى واحدة في فترة ما ، غدا الآن مراكز ، وان المحيط الذي كان على بُعدٍ من المركز ، ومن شأنه ان يتلقّى الإشعاع المستمر عنه ، تبينّ الآن انه اقرب مما كان يُظن ، وأنه بدوره يعيد في اتجاه المركز من الاشعاع والأثر ما يغيّر طبيعة الأمور في المركز بالذات ، سواء من حيث الفكر ، أو الشكل ، او الرؤية ، إن لم يكن ايضاً في اقتصاد الحياة اليومية . واذا كانت العلاقة فيما مضى بين المركز والمحيط علاقة استغلال متعدد الأوجه والوسائل ، بلغ به كل مركز سمنة مرضية فاضحة ، فإن العلاقة في النصف الثاني من القرن العشرين أخذت طابع تأثير المحيط المقابل في المسلكة البشرية في المركز أينما كان ، وبوسائل متعددة ايضاً .

وبما ان المحيط ، كما يراه المركز ، ما زال في طور تنامي الوعي ، الذي هو « السبب » الهيغلي في ما يزعم انه تحقق للغرب من طريقة في الحياة ، فإن القوى التي تتصارع فيه لن تكون صراعاتها بتلك المجانية التي يتوهمها بعض هؤلاء المفكرين ، وبخاصة السياسيين منهم ، ولا هي باقية في منأى عما قد يزعزع الحياة عندهم بصورة مباشرة او غير مباشرة .

وهم أصلاً يعترفون بأن التخمة المادية التي يؤدّي اليها نشاطهم الاقتصادي المدروس ، والموزّع بينهم بالقسطاس المزعوم ، ليس من شأنها إلا توليد تلك البلادة في الحسّ والذهن ـ ولنقلها صراحة ، في الروح بالذات ـ التي هي النتيجة الحتمية لكل تخمة . وحيثما تتوالد حسابات الانتاج والتوزيع والاستهلاك ، مهما يكثر حولها النقاش الأولي ، تنعدم المُثُل ، ويغيب تصارع الأفكار ، ويفتقد الانسان مروءات النبل والشجاعة والتضحية ، التي هي جوهر الانسانية في تاريخها الطويل . وهذه كلها هي التي ما زالت في احتدام حقيقي في كثير من انحاء العالم ، وتعطي العديد من أقطاره حيويتها وديمومتها ، وتسبّب انجذاب المركز نحوها بقوى حضارية لم تفقد فعلها ، رغم اشغالها ـ من قبل المركز ، بشكل او بآخر ـ بالثورات والاقتتالات الدموية .

فإذا كانت الدولة العظمى تخشى ان التاريخ اوشك على النهاية عندها ، لأنها تتوهم أنها استطاعت ان تقمع قوى الشر ضمن حدودها وتحقق الاستهلاك المتكافىء لسكانها ، فهي انما تعي انها اوقعت نفسها في حبائل الهوس بالحاجات المادية التي لن تخلق ابداعاً جديدا او فكرا جديدا ، حتى قال احد دارسي هذه الظاهرة ،

فرنسيس فوكوياما : « في الفترة ما بعد التاريخية لن يكون هناك فن او فلسفة ، وإنما مجرّد عناية مستديمة بمتحف التاريخ الانساني » ـ أي التاريخ الذي غدا ماضياً فقط ، بلا مستقبل .

وما تزعم الدولة العظمى أنها تراه إتّساقاً ثقافيا يتكامل في العالم ينسجم وثقافتها السائدة ، ستجد أنه بعد مدة يتحقق على غير ما تتوقع ، بفعل المتغيرات في النفس البشرية والوضع الانساني ، ويعمل كطاقة تضاد وتغيير ، كما حدث مرارا في ماضي الانسان العريق ، بحيث لن يكفّ التاريخ عن حركته الدينامية، وفي اتجاهات لا يضبطها أي حساب آلي .

وهذا ما انتبه له ، بشكل خاص ، عدد من أساتذة الفلسفة عندما راحوا يسمعون ويقرأون ذلك الكلام الكثير عن ان أيديولوجية الديمقراطية الامريكية هي كلمة التاريخ النهائية في اساليب الحكم ، وبالتالي في تقرير السلوك البشري . فقالوا : بقدر ما هناك من قوميات وتراثات ومذاهب ، وبقدر ما هناك من شعوب وأفراد لم تتعيّن حاجاتهم وحقوقهم ، هناك امكانيات للصراع ، والزعزعة ، والانزياح ، في المركز والمحيط على حدّ سواء .

وهؤلاء الاساتذة يذكّرون شعبهم بأن أرسطو ، قبل اكثر من ثلاثة وعشرين قرناً من الزمن ، قال ما خلاصته ان اشكال الحكم كلها ، ديمقراطية كانت او اوليغاركية ، ارستقراطية او ملكية ، هي في جوهرها عصية على الاستقرار ، او ان الاستقرار عصيّ عليها ، وأن الأنظمة السياسية كلها في طبيعتها انتقالية دائماً ، يفعل الزمن فيها فعله من الداخل ، تقويضاً وإعادة بناء . وفي رأيهم ان مقولة

ارسطو برهن التاريخ على صحتها ، وتبقى صحيحة ما دامت للانسان انظمة يحكم بواسطتها .

هؤلاء المفكرون اذن ، وهم في رؤيتهم لما يخشون ان يضع حداً لامتداد التاريخ عندهم ، يعودون فيرون ان السأم الذي سيعمّ في حالة الفيض المادي في مجتمعهم ، سيكون من دواعي تمرّد الروح الانسانية باتجاه ما لا تستطيع اية مادة ان تيسّره ، او تكبحه . وهذا التمرد ، لا ريب ، ستغذّيه القوى الصاعدة دوماً في المحيط ، بحيث تتجدّد نزعات الصراع ، وتستثار نوازع النبل والتضحية في طلب غايات مرجوّة يقصر عنها الوعي في حالات الخمول والبقاء الرتيب .

وفي هذا قد نجد بعض التفسير لموقف الولايات المتحدة ، ومواقف بعض الدول الكبرى الأخرى، تجاه قضايا العالم الساخنة ، وبوجه خاص تجاه قضايا الأمة العربية بالذات . فهي من ناحية تحسب اننا منهمكون في ازمات تستطيع هي ان تبقى متفرّجة عليها ـ مع تدخّل مدروس لإبقائها في تفاقم يضعفنا « كمحيط » ، فلا نؤثر فيها « كمركز » يتفرّج ، متنعما في كرسيه البعيد عن خشبة المسرح . وهي من ناحية اخرى ، لها من المعرفة التاريخية ما يجعلها تخشى من ان تنعّمها المادي سينتهي بها الى ضرب من الشلل الروحي ازاء ما يستعر من مثالية واغتلام ذهني في هذه القوى الخارجة عنها ، وعليها لذلك ان تكفّ عن وهمها بأن الطمأنينة في اقطارها ثابتة بثبات ثرواتها في المركز ودوام فقر الآخرين في المحيط .

اذن فالوعي ، الذي هو السبب الهيغلي في النتيجة الحاصلة ، لعله لم يكمل تماما لديهم كما يتصور سياسيو القوى المركزية ،

وعليهم ان يعيدوا التأمل في الذات مرة بعد مـرة ، رغم تصوّرهم أنهم مـرآة الكون . ومهـما عظمت أسلحـة الدمـار في أيديهم ، في تهـديد ضمني لـلآخـرين ، فـإن عليهـم ان يصغـوا الى فـلاسفتهم وفنانيهم وشعرائهـم ، الذين ما زالوا هم القلّة المستنيرة التي تقدّس النبل والقيم والتضحية ، والذين يذكّرونهم بين حين وآخر بما لخّصه يوماً بأبيات معدودة الشاعر الاسكوتلندي روبرت بيرنز :

يا ليت الربَّ يمنحنا القدرة على
رؤية انفسنا كما يرانا الآخرون ،
لتحرّرنا بذلك من كثير
من التصرّف الأخرق
والأفكار الحمقاء . . .

والتصرف الأخرق والأفكار الحمقاء ، ما هي إلاّ بعض ما تُبتلى به « الأنوية المركزية » لأيـة قوة عـظمى ، حين تتصـور أنها دخلت أخيراً حصانة مطلقة ما عاد للتاريخ عندها من ضرورة .

١٩٨٩

نقائض : رعب الهاوية

١

مهما دعا الناقد الحديث الى فصل النصّ عن كاتبه، كفصل الرقص عن الراقص . فإنه حين يعيد النظر في شعر بدر شاكر السياب ، يجد ان هذه القاعدة تتمرّد عليه ، إذ يصعب عليه ان يفصل الشعر عن الشاعر ، بل إنه يظلم كليهما ان فعل . فمهما يجد الناقد في شعر بدر من مجال موضوعي للتأمل في الوضع الانساني ، والحالة البشرية ، ومن رموز لمآسي العصر ، وتوق الى ضرب من الخلاص ، عن طريق موت وإيناع جديدين ، فإن حياة هذا الشاعر تبقى في أصدائها تلحّ على شعره بحضور عنيف ومقلق قد لا نعرف مثله إلاّ في قلة من شعراء الحضارات جميعاً .

ولئن كان السيّاب مفرط الحساسية لكل ما احاط به من صراع قومي سياسي ، ومن تجربة للأمل والفرح ، وتجربة للعذاب والموت قهرا او غيلة ، لا في العراق وحده بل في الوطن العربي ، بل في كل بلد في العالم ، فإنه لقي من هذا كله في حياته الشخصية ما كان يجعل للتجربة كل مرة قوة مضاعفة تهزّه ، وتفجّر فيه تيارات من الكلمات والصور المائجة دوماً ، تحمله في تلاطماتها الى حيث يكون الشعر لا شهادة الشاهد فحسب ، بل شهادة الضحية ، شهادة القتيل .

إني أكلت مع الضحايا في صحاف من دماء ،

وشربت ما ترك الفمُ المسلول منه على الوعاء،
وشممت ما سلخ الجذام من الجلود على ردائي ،
ونشقت ماء جوارب السجناء في نفس الهواء . .

(« قارىء الدم »)

صور مرعبة كهذه لم تكن مجرّد اختلاق بارع من خيال شاعر يوحّد نفسه مع الضحايا : لقد كانت لبدر نصّاً مباشراً لتجارب حقيقية اختبرها بجسده ، وحوّلتها طاقته الخلّاقة الى امثولة للبشرية المقهورة في كل مكان .

وهنا بعض السرّ في تميّز شعر السيّاب ، هذا السر الذي سيبقى محرّكا لديمومته ، عربياً وباللغات الأخرى التي يترجم اليها : إنه صيحة الفعل التراجيدي ، حيث تنعدم المسافة بين الممثل والممثَّل ، حيث يقف الشاعر نفسه على خشبة الكون ، ملوّحاً ، ضامراً ، يتساقط جلده عن عظمه ، تطعنه السكاكين من كل صوب ، ويبقى هو ازاء ذلك عملاقا يجابه الموت بصيحات الانسانية الهادرة فوق ضجيج الأعصر كلها .

حياة بدر شاكر السياب ، بجزئياتها وتفصيلاتها ، تبقى سراً كامناً في السحر الذي يشعّ من صوره ورموزه ، لأن الشعر لديه هو اتحاد العرض والجوهر ، هو الأنا والأنت معاً ، هو الفرد والجمع دوما . . ولكان شذوذا من الطبيعة وخروجا على تجربة التاريخ لو ان رجلاً عانى ما عاناه بدر ، وقال ما قاله بدر ، عاش اكثر من ثمانية وثلاثين عاما ، ولم يمت موت الفاجعة . فهؤلاء المتفرّدون الذين تتوحد فيهم الكلمة بالفعل ، لا بد ان تعجّل الحياة في ضرب المسامير في أيديهم

وأقدامهم على الصليب ، لعل الانسان يُفتدى مجدّدا بـدمهم ـ فهو وحده مزيج الجسد والروح ، مزيج الموت والقيامة .

٢

يقول غوستاف فلوبير في إحدى رسائله الى عشيقته لويـز كوليـه (٢٦ آب ١٨٥٣) :

« يبدو ان اسمى (وأصعب) ما في الفن ليس انه يجعلنا نضحك او نبكي ، ليس أنه يثير فينا الشهوة او الغضب . . . بل انه يجعلنا نحلم . فالأعمال الجميلة حقاً تفعل ذلك . إنها هادئـة باسمـة في مـظهـرهـا ، وعصيّـة عـلى الفهم . . . هـوميـروس ، رابليـه ، ميكيلانجلو ، شكسبير ، غوتيه ـ يبدون لي بلا رحمـة . أعمالهم لا قرارة لها ، ولا نهاية ، وشديدة التعدّد . ومن خلال شقوق صغيرة فيهـا يرى المـرء هاويـات : ففي الأسفل ، هنـاك سواد حـالك ، ودوار . ومع ذلك فإن ثمة شيئاً ما شـديد الهـدوء يحوم فـوق ذلك كله ! . . »

أعمالهم بلا رحمة ، يريد ان يقول فلوبير ، لأن الهدوء يحوم فوق الهاويات الملأى بالحلكة والدوار ـ فهدوؤها يخـدعنا اولاً بمـا يكفي لإيقـاعنا في الحلم ، واذا نحن نقـع في تلك الهاويـات . . . وهذا اسمى وأصعب مـا في الفن : ارتبـاط الجمـال بـأعمــاق الـرعب الإنساني ، والفن وحده هو القادر على الدمج المدهش بـين هاتـين النقيضتين .

وكان فلوبير في قوله هذا يمهّد لفهم فنه الروائي ، لا لنا فحسب ، بل لنفسه ايضاً ، وكان بذلك رائداً كبيراً لرواية القرن العشرين . وقد تذكرت كلامه هذا مؤخراً يوم عدت الى رواية من اهم روايات هذا القرن ، وقرأتها من جديد : « نور في آب » لوليم فوكنر ، حيث يبدو هذا الروائي حقاً « بلا رحمة » ، على غرار ما وصف فلوبير العمل الجميل قبله بقرابة ثمانين سنة خلت .

إنها رواية تجعلنا نحلم اول الأمر ، بلغتها الثرية ، الغريبة الدافقة ، واذا الشقوق تتفتح لنطلّ منها على الهاويات . فوليم فوكنر لا يطلق طاقاته التخيلية فقط ، بل طاقاته اللفظية أيضاً بكل ما كان يتصف به من اندفاع الواثق بموهبته ، اللامبالي بما يراه الآخرون . والآخرون ، أيام كتب فوكنر هذه الرواية في مطلع الثلاثينات ، كانوا أميل الى طريقة معاصرة همنغواي في كبح الجماح اللفظي ، وتقليص الجُمل والفقرات ، وتبسيط اللغة ، وتضئيل القول حتى في مجال المأساة تشديداً على المفارقة الحاصلة . أما هو ، فكان مسكوناً بظلام قوطي لا يريد فكاكاً منه ، يكون فيه الواقع جائحاً وجامحاً ، وفي الوقت ذاته مشدوداً الى اعماق دائمة الغور والتراصّ والتحرك ، تاريخاً وتخيلاً معاً . واللغة لديه يجب ان تنبع من هذا الظلام المكتظ بقواه المتصارعة ، وتتصف بالتفجّر ، والهدير ، والرعد ، والإظلام ، والسطوع ، فيلقي بالأفعال والنعوت بسخاء مذهل في تصوير كل رجل وكل امرأة . كل حركة وكل حالة ، كل شكل ولا شكل ، بأقصى ما تسعفه به رؤيته الحادّة المتشعّبة ، وخياله الهادر الراعد .

وفوكنر هنا يعوّض بالنثر ، المضطرب بدواخله وفوراناته

وشموخه ، عن القصائد التي كان يودّ لو ينظمها ، ولكنه ادرك انها لا تستطيع ـ تحت ما يحوم فوقها من هـدوء ظاهـر ـ أن تحمل هـذا الاضطراب والفوران والشموخ دون التركيبة الروائية ، وما تتيحه له من التحرّك بين نوازع الإنسان ومآسيه وأحقاده وشروره ، وتشبثه بالحياة ، وأحياناً بالموت ، تشبّثاً ضاريا ، ماحقاً ، يتخطى العقل ، ظالماً ومظلوماً معاً ، وفي ظروف اجتماعية بالغة التعقيد والتناقض .

٣

هناك نوع آخر من نقائض الفن الأساسية ، انتبه اليها الإنسـان منذ أقدم الأزمان ، ووجد فيها قوة دفع للخيال أنىً كانت وجهته ، وللمتعة والكشف الحاصلين تبعـاً لذلـك . قالت العـرب « أعذب الشعر أكذبه » ، وقال شكسبير في اكثر من مسرحية ما يكاد يكـون ترجمة لهذا القول بالذات ، غير ان الكذب في الكتابة لم يقترن فقط بـالعذوبـة ، بـل رأى فيـه البعض وسيلة من وسـائـل البحث عن الصدق بمعنى إنساني عميق . نقيضتان أخريان هما في الأساس من الفن الروائي ، لولاهما لما استمعنا الى حكايات الف ليلة وليلة ، ولما ادهشتنا مغامرات السندباد . . .

كاتب من أحبّ الكتّاب الى نفسي جابه هذا الموضوع قبل الف وسبعمئة سنة ، وبكثير من الدعابة والذكاء : لوقيان الشمشاطي . لعله اول من كتب قصة سندبادية بالصيغة التي حددتها نهائياً المخيّلة العربية بعده بحوالى ألف سنة ، في حكاية مغامرات بحريّة سماها « القصـة الحقيقية » . وتنـاقضاً مـع العنوان كتب لهـا مقـدمـة عن

الكـذب في الكتابـة . وضّح فيهـا مـوقفـه بصـراحتـه الـلاذعـة ، الضاحكة ، متحـدثاً عن اكـثر من كاتب ورحّـالة ممن تكلمـوا عن عجائب ما رأوا وما خبروا في أقاليم الدنيا ، ونحن نعلم انهم ، على غير ما يـزعمون بـاستمرار ، إنمـا يختلقـون ويشـطّون في مـراكب الخيال ، ونحن مع ذلك نستمتع بما نقرأ لهم . وهنا يقول لوقيان :

« عندما اقرأ كاتباً من هذا القبيل ، لا يهمّني كثيراً كذبه ، فقـد رسخت هذه الممارسة بين الكتّـاب ، بل حتى بـين الذين يـدعون أنفسهم فـلاسفة . ولكن الـذي يدهشني هـو حسبان الكـاتب انه سينجو من الاكتشاف . وأنا لي من الغرور ما يحدو بي الى الرجاء بأن أخلّف شيئاً للأجيال القادمة ، ولا ارى مبرّرا للتنازل عن حقي في حرية الاختـلاق تلك التي يتمتع بهـا الآخرون . ولمـا لم يكن لديّ حقيقة أدوّنها ، لأنني عشت حياة عادية ، فـإنني ألجأ الى الكـذب ـ ولكنه كذب من النوع المتماسك ، لأنني سأدلي الآن بالقول الصادق الوحيد الذي لكم ان تتوقعوه مني : وهو أنني كاذب . وعندي ان في هذا الاعتراف أكبر دفاع لي ازاء أية تهمة . فموضوعي اذن هو أمر لم أشاهده ، ولم أجرّبه ، ولم يخبرني به احد . إنه غير موجود ولا يمكن بأي تصور ان يوجد . ولذا فإني بكل تواضع ألتمس من قرّائي ألاّ يصدقوني » .

لوقيان يعرف ان للحقيقة ألف وجه ، وثمة الف طـريق اليها . إحدى هذه الطرق هي بالضبط الطريق التي هي عكس ما نتوقع ـ طريق الكذب : ذلك الكذب الـذي هو « من النـوع المتماسـك » الذي قد نسميه « بالفن » ، كأن الفن ، بطُعْمٍ من الكذب يصيد سمكة من الحقيقة (على حد قول بولونيوس في « هاملت ») . وفي

ذلك ايضاً شيء من قول كافكا : « اذا اردت ان تبلغ مكاناً ، سر في الاتجاه المعاكس له ، تصله لا محالة » . وهذه المفارقة من مستلزمات الكثير من إبداعات البشرية ، منذ ان ابدى أحدهم في اولى الحضارات فجعل الذئب يخاطب الحمل ، والفأر يخاطب الأسد ، والثعلب يضحك على-الغراب ، ليستخلص حكمة يهتدي بها الانسان .

من اروع انواع الفن ، مما تتميز به الرواية بشكل خاص ، هو ذاك الذي يستطيع باختلاقاته ان يقنعك بصدق ما يختلق ، حتى لتنسى ما قاله لوقيان حول « حسبان الكاتب انه سينجو من الاكتشاف » ، فتحاسب الفن وصاحبه ، بل وتحاسب نفسك كقارىء ، مستمتعاً ، او مأخوذاً ، او ساخطاً ، وفق هذا « الكذب » الجميل البارع الذي أدّى بك الى باب من أبواب الحقيقة ، الى باب من أبواب الصدق النفسي التي حسبتها موصدة ازاء كل طارق . . . إنها ضرب آخر من نقائض ، كتلك التي تحدث عنها فلوبير ، حيث هدوء السطح يحوم فوق هاويات الرعب ، ولا تنفي نقائض من ضرب ثالث ، كما في قصيدة رعب حقيقي لشاعر كالسياب ، حيث تتحول تجربة الشخص الواحد الى تجارب للملايين ، وترعبهم .

لقائي بالسياب

كان تعرّفي الأول ببدر شاكر السياب في اوائل عام ١٩٤٩ ، وأنا حديث العهد ببغداد ، حين كلّمني عنه كثيراً الشاعر بلند الحيدري ، وكانت صداقتنا ، أنا وبلند ، في بداياتها ، ونحن في غرفتي في الكلية التوجيهيّة في الأعظمية وقد أطلعني بلند يومئذ على ديوان بدر الأول ، « أزهار ذابلة » تتصدره كلمة للمرحوم رفائيل بطّي يقدّم فيها شاعراً يتوقع له النبوغ . ولم يكن بدر حينئذ في بغداد ، فيما اذكر . وقد تحدّثنا طويلاً عن قصائده ، وقارنّا بين ما حاول ان يجدّده في الشعر وبين محاولات بلند ذاته في التجديد ، وملت عندها الى الاعتقاد بأن بلند أبسط لغةً من بدر وأقلّ منه مفردات شعرية ، ولكنه اكثر جرأة في تمرّد الشكل وأبرع في خلق الصورة الواحدة الضاربة في كل قصيدة ، وبخاصة في أشعاره التي راحت في تلك الأيام تتوالى ليجعل منها مجموعته الثانية « أغاني المدينة الميتة » . وكان واضحاً ان السيّاب في مسعاه التجديدي آنئذ كان لا يزال تحت تأثير شعراء مصر الرومانسيين في اواخر الثلاثينات والأربعينات ، وعلى الأخصّ علي محمود طه (الذي كان بدر قد ارسل اليه مجموعته ، ولكنه لم يتلق منه اي جواب) ، بينما كان بلند شديد التأثر بشعراء لبنان الأميل الى فكرة « الشاعر الملعون » ، التي أتتهم عن شعراء القرن التاسع عشر في فرنسا ـ والياس ابو شبكة اعمقهم تأثيراً فيه ـ وكان الشعراء اللبنانيون في الأربعينات

يتميزون ، اكثر بكثير من زملائهم المصريين ، بنزوعهم الى الخروج الجريء على العرف الشعري السائد صورة ولغة واسلوبا .

حتى عام ١٩٥٢ ، لا أذكر انني التقيت بدراً وجهاً لوجه ، ولكنني كنت اتابع ما ينشر باهتمام خاص ، وسمعت عنه الكثير الممتع من زوجتي التي عاصرته في عهد التلمذة في دار المعلمين العالية ، وحدثتني عن شيوع قصائده بين الطلبة ، وعن مواقفه السياسية المتحمسة التي كان يشفعها بالكثير من شعره . وتعرّفت في تلك الأثناء بالسيدة نهاد ، وهي صديقة حميمة لزوجتي ، وكان قد قال فيها بدر :

جئت من أقصى البلادِ كي ارى وجه نهادِ

ولذا ، يوم التقينا اخيراً في حديقة معهد الفنون الجميلة (الذي كان مقابل البلاط الملكي في شارع الامام الأعظم) ، في ربيع عام ١٩٥٤ ، عند عودتي من الدراسة في جامعة هارفرد (حيث كنت قد قضيت المدة ما بين ١٩٥٢ واوائل ١٩٥٤) ، بدا لقاؤنا وكأنه لقاء الأحبّة القدامى ، لاسيما عندما وجدت أنه يتابع ما اكتب بقدر ما انا أتابعه . لا اذكر ان كان اللقاء ، عصر ذلك اليوم ، بسبب افتتاح معرض لجماعة بغداد للفن الحديث ، وأنا عضو فيها ولديّ لوحات عديدة أعرضها مع جواد سليم والأعضاء الآخرين ، او ان المعرض كان لجماعة أخرى ، او فنان آخر . إنما المهمّ هو أن السياق كان سياق معرض للرسم ، وكان جواد سليم أحد الموجودين معنا .

وقد لفت نظري عند لقائنا ذاك ان بدر ضامر الوجه ، طويل الأطراف ، بدلته فضفاضة عليه ، وأصابعه بادية العظام في سلامياتها المرهفة ، يحرّكها على ايقاع كلماته ، فتؤكد تميّزه في القول

والإيماءة . ولاحظت أن صوته جهوري يعطيه حضوراً قـويا ، وأن كلامه يجمع بين الحرارة والمرح ، فلا يقول إلاّ ما يحسّ به احساساً عميقا ، ويردفه دائماً بشيء من الدعابة . وهو انطباع بقي في نفسي بكـل مفارقـاته عن شـاعر كـان يكتب ايامئـذ قصائـد رهيبة مثـل « المـومس العميـاء » و« حفـار القبـور » ، طـابعهـا جميعـاً الألم والفجيعة .

ومنـذ ذلك اليـوم جعلنا نلتقي بكثـرة ، وبدأت بيننـا حواراتنـا الطويلة التي لم تنقطع يـوماً عن الشعـر ، وكيف يجب ان يكتب . وتوثقت عرى الصداقة ، واستمرت سنة بعد أخرى ، ولم تشبها قط شائبة : نتبادل الرأي ، ونتفق ونختلف ، بانسجام نادر بين كاتبين لكل منهما أسلوبه ورؤيته .

وفي زياراته الدائمة لبيتنا ، كانت لميعة ، زوجتي ، وقد تجددت بينهما ذكريات ايام الدراسة في دار المعلمين العالية ، ترحّب به كأخ عزيز ، واكتشفنا الى ذلك انه كان زميلاً لأخيها عامر العسكري في احدى دوائر الدولة لمدة طويلة .

أما تفاصيل علاقتنـا الصميمية شخصيـا وابداعيـا ، التي دامت عشر سنـوات مكتظة بـالأحداث ، حتى نهايـة بـدر المـأسـاويـة في الكويت ، فكثيرة ، ومتعددة الأوجه ، ولن تفيها حقها إلا الكتابات المطوّلة .

ألف ليلة وليلة :
ألف صيغة وصيغة !

كان البابليون اذا أرادوا التعبير عدداً عن الكثرة ، في نطاق محدود نسبيا ، قالوا : سبعة ، سبعة أيام ، سبع خطايا ، سبعة رجال - دون ان يقصدوا بالضرورة العدد الذي هو : خمسة زائداً اثنين .

واذا ارادوا مضاعفة تلك الكثرة ، قالوا : سبع مرات سبعاً ، دون ان يعنوا بالضرورة العدد ٤٩ . وقد بقي للسبعة هذه القيمة المطلقة في الخيال الشعبي في معظم أنحاء العالم حتى اليوم .

وكان العدد الآخر الذي يوحي بكثرة اكبر من السبعة هو الأربعون ، ومنها الأربعون حرامي ، والأربعون فارساً ،والأربعون جنياً ، والأربعون يوماً وليلة التي تقام فيها الأفراح والمناحات ، وهكذا . ولم يكن بالطبع يُقصد بها بالضبط ٤ × ١٠ .

ثم كان هناك عند الأقوام القديمة عدد الألف ، الذي يدل على الكثرة الكاثرة بشكل مطلق ، دون ان يُعنى بذلك ما نقصد اليه بالعدد الذي هو مئة مضروبة بعشرة . وكان العرب يضيفون واحدا الى الألف تأكيداً لهذه الكثرة المطلقة، فيقولون : الف ليلة وليلة ، كما يقولون : هناك الف سبب وسبب لأمر ما . ونقل هذه العادة عنهم الأقوام الاوروبية بعد انتشار حكايات الف ليلة وليلة ، ابتداء من اوائل القرن الثامن عشر .

ولا بد من الاشارة الى ان الاوروبيين وجدوا ترجمة هذا العدد

غريباً اول الأمر ، فآثروا استعمال كلمتي « الليالي العربية » في ترجمة اشهر كتاب قصصي ابتدعه خيال العرب ، الى ان اعتـادوا الصيغة العربية للعدد ، منذ اواسط القـرن التاسـع عشر ، ربما لـطرافته ، فضلاً عن ميلهم الى تبنّي الصيغ الموحية بـالأصل الـذي استعيرت منه .

وحكايات « الف ليلة وليلة » ، كما وصلتنا في اشكالها المتباينة ، لا يمكن ان تستغـرق فعلاً الف ليلة وليلة في سـردهـا . ويبـدو ان جامع الحكايات الاول ، بعـد ان اطلق هذا الـرقم التقليدي عـلى لياليه ، لم يكن يتوقع أن احداً سيدوّنها في يوم قادم ، ويوزعها على الف ليلة وليلة بالضبط ، مما سيضطر هذا الموزع ، وبخاصـة عند اقتراب الحكايـات من موعـدها الأخـير ، الى اختصار الليـالي الى صفحـة او اقـل من الكـلام ، الأمـر الـذي لن يقنـع احــدا بـأن شهرزاد ، البارعة بالبـوح والسرد ، كـانت في تلك الليالي قصيـرة النفس قليلة الحيلة الى ذلك الحد !

فالمسألـة اذن لم تكن إلا مسألـة شكل صـرف ، حيث يتدخـل « الفن » في المادة النصيّة الميسّرة دونما التزام بالضرورة والمنطق .

هذا الموقف من العدد والشكل امر اساسي في فهم تعددية الصيغ التي جـاءتنا فيهـا هذه الحكـايات . وهـو ينسحب ايضاً عـلى المادة الحكـائية واسـاليبها ولغتهـا في كل عبـارة منها ، ابتـداءً من موقف الراوي الشفاهي الذي يتفنن في اجتذاب سامعيه كل مرة ، متحرراً من كـل قيد ، لينتهي الى مـوقف المنشيء اللغوي الـذي سيأتي الى قصص لم يـدوّنها أدباء العـرب تدويناً دقيقاً أيـام كـانت الحضـارة الفكـريـة واللغــويـة في اوجهـا ، فيحـاول ان يقحم تــدوينـات

« الحكواتي » ـ وما غرضها الأول إلا اسعاف ذاكرته في ليالي رمضان وغيرها من ليالي السمر ـ في قوالب لغوية فصحى متماسكة معاً بضرب من العقلانية المفترضة .

ويتبدّى ذلك واضحاً بمقارنة الأسطر الأولى من « الليالي » في عدد من الطبعات المختلفة . فلنأخذ البداية كما ترويها مثلاً ، طبعة بولاق القاهرية :

(حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان) « (حكي) والله أعلم انه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والآوان ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين صاحب جند واعوان وخدم وحشم له ولدان احدهما كبير والآخر صغير وكانا فارسين بطلين وكان الكبير افرس من الصغير وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه اهل بلاده ومملكته وكان اسم الملك شهريار وكان اخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان وكان ملك سمرقند العجم ولم يزل الأمر مستقيماً في بلادهما وكل واحد منهما في مملكته حاكم عادل في رعيته مدة عشرين سنة وهم في غاية البسط والانشراح ولم يزالا على هذه الحالة الى ان اشتاق الكبير الى اخيه الصغير . . . »

هذه البداية نجدها في طبعة لبنانية حديثة « منقّحة » و« معدّلة » ، حتى ليكاد سحر الرواية الشفهية ان ينتفي منها ، لأنها ما عادت كلاماً يروى بل هي لغة تُدوَّن :

(حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان) « حكي والله أعلم انه فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والآوان كان لملك من ملوك ساسان ولدان ، أحدهما كبير والآخر صغير . وكانا فارسين بطلين ، وكان الكبير أفرس من الصغير ، وقد ملك البلاد وحكم

بالعدل بين العباد ، اسمه الملك شهريار ، واسم اخيه الصغير شاه زمان ، وكان ملك سمرقند العجم . ولم يزل الأمر مستقيماً في بلادهما وكل واحد منهما في مملكته حاكم عادل في رعيته مدة عشرين سنة ، ولم يزالا على هذه الحالة الى ان اشتاق الكبير الى اخيه الصغير . . . » .

لاحظ العبارات او المفردات العديدة التي حذفت في النصف الأول من الفقرة ، فأضعف الحذف الحسّ بأجواء البعد الزماني والمكاني ، وعلاقة الحاكم بالمحكوم ، مما يؤكده الراوي عادة في مفتتح حكاياته . ولنرَ كيف تكون الرواية في نسخة ثالثة ، هي النسخة التي سنتحدث عنها بعد قليل :

(حكاية الملك شهريار وابنة وزيره شهرزاد) « حكي ، والله أعلم بما خفى من سِيَر ما فات من الأقوام والأيام ، انه فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، في عهد ملوك ساسان بجزائر الهند والصين ، كان ملكان اخوان ، كبيرهما يدعى شهريار ، والصغير يدعى شاه زمان . وكان الأخ الأكبر شهريار فارساً من اشجع الفرسان ، وبطلاً لا يبارى في القوة والإقدام ، وسلطانه بلغ اقصى تخوم البلاد ومن فيها من سكان . فأحبه اهل مملكته وقدموا له فروض الطاعة والولاء . وكان شهريار ملكاً في الهند والصين ، أما اخوه فأعطاه بلاد سمرقند ليكون ملكاً عليها ومرّت عشر سنوات ، فاشتاق شهريار الى أخيه الملك . . .

ولسوف نجد ان التباين بين النسخ ليس فقط في كثافة النص ، والتفاصيل المكانية والزمانية ـ ففي الصيغة الثالثة هنا ، تمرّ على الأخوين فترة عشر سنوات حين يستبدّ الشوق بشهريار ، بينما الفترة في الصيغتين السابقتين هي عشرون سنة ـ بل في المنحى الاسلوبي

بالذات والنتيجة النفسية الحاصلة في التراكم النصي في كل حالة .

غير ان التباين الأعظم سيكون في الحكايات انفسها ، في ما يرد او لا يرد فيها ، دع عنك تراكيب الجمل ، وموقع كل حكاية من تسلسل الليالي . وهذا . يؤكد ان ترتيبها وتقسيمها الى ليالٍ مرقّمة كانا كل مرة فعل جامع جديد للحكايات لم يقلقه ان كان ثمة جامع آخر ، في بلد آخر ، قد آثر خطة اخرى لصيغة الكتاب النهائية .

والأطرف من ذلك ، سنجد ان الترجمات التي جعلت تتوالى بعد ظهور ترجمة غالاند الفرنسية عام ١٧٠٤ كان لها اكثر من اثر في حضور او غياب بعض الحكايات في النص العربي الذي بات قيد التداول في الوطن العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر .

ويبقى السؤال : متى جُمعت الحكايات ، مدوّنة ، لأول مرة تحت عنوانها العتيد « الف ليلة وليلة » ؟

المسعودي وابن النديم كلاهما يذكران كتاباً بالعربية يدعى « الف حكاية » او « ألف ليلة » ، قيل انه ترجمة لكتاب بالفارسية عنوانه « هزار أفسانة » (ألف حكاية) . ولكننا لم نعثر على هذا الكتاب ، لا في اصله الفارسي ولا في ترجمته العربية ، مع انه يبدو أنه هو الذي اوحى بالعنوان الذي نعرف ، كما ان الحكاية الهيكلية ـ حكاية شهريار مع اخيه ، ثم مع شهرزاد التي راحت تروي قصصها ليلة بعد ليلة ـ جاءت في الأرجح عن هذا الأصل الضائع . وهو اصل لا بد اختلطت فيه المأثورات العربية بالفارسية والهندية ، ولعل بعضها يعود الى أصل صيني ، كما ان بعضها لا بدّ جاء عن اصول رافدينية قديمة بقيت حيّة على السنة الرواة الشعبيين في العراق .

ولا يستبعد (بل اكاد اجزم) ان الكتاب الذي يذكره المسعودي وابن النديم لم يكن ترجمة عن الفارسية ، بل كان كتابا وضع اصلاً بالعربية ، وزعم واضعه ، أو واضعوه ، نسبا له غير عـربي ، طلباً للمزيد من اثارة الخيال باتجاه كل ما هو بعيد زمانا ومكانا معا ، وربما تبريراً لمنحاه « الشعبي » لغة وجوّا وخيالا ، مما لم يكن يقرّه أدباء ومدوّنو الفترة الذهبية من العصر العباسي ، أيام كانت اللغـة هي الصنعة اللفظية الأسمى والأصعب ، ولن يرضى احد منهم بتدوين مـا هو أقـلّ شأنـاً من شعر ابي تمـام والمتنبي ، او نثر الجـاحظ وابي حيّان . ففي الفترة الممتـدة من القرن الثـامن الميلادي حتى اواخـر القرن العاشر ، وقد انتشرت الحضارة العربية من أقاصي الصين الى أقاصي الأندلس ، لم تكن ثروات العالم وحـدها هي التي تصبّ في العواصم العربية ، ولاسيما بغداد ، بل صبت فيها ايضاً المعارف من كل ضرب ولون ، كما صبّت الحكـايات والنـوادر ، وبخاصـة على المستوى الشعبي ، متمازجة مع المأثورات المحلية عن طريق اللغـة المحكية .

ولسوف تستمر هذه العملية لمـدة قرنـين آخرين ، ممتـدة بوجـه خاص من بغداد الى دمشق والقاهرة ، وتكتسب الكثـير من الخيال المحـلي ، واللهجة المحليـة ، ويصبح « المـزيج » عـربيا شمـوليا ، يتمتـع بـالكثـير من الميّـزات المحليـة ، ولكن ضمن اطـار اللغــة الفصحى التي ، مهما تبسّطت ، كانت هي الموحّدة الكبرى لكل ما يكتب بهـا . وكانت الحكـايات ، بنصـوصها المـرنة القـابلة للتغيير والتداخل عرضة لاضافات وتبديلات وتوسيعات اعتمدت كلها على براعة الرواة والقصاصين جيلاً بعد جيل . ولكن في اذهـان هؤلاء جميعاً ، كما في اذهان سامعيهم ، بقيت بغداد ، حلماً وتوقاً وتاريخاً ،

هي المدينة الأمثل والأروع ، وبقي هارون الرشيد هو الخليفة الأقوى والأكرم والأعدل ـ الخليفة الاسطورة .

* * *

يبدو من الدراسات الكثيرة التي تناولت « الليالي » أنها دُوِّنت لأول مرة بشكل لنا ان ندعوه « النسخة الأصلية » ، في النصف الثاني من القرن الثالث عشر ، في عهد المماليك ، إمّا في سوريّا او في مصر . وقد ضاعت هذه « النسخة الأصلية » ، ولكنها نسخت بعد ذلك بثلاثين او اربعين سنة بشكل نعلم الآن انه كان المعتمد في ما توالى بعد ذلك من نسخ ، وذلك للشبه الكبير القائم في المادة والصياغة بين النسخ المختلفة التي اعقبتها .

عن هذا الأصل الأم تفرّعت النسخ الى فرعين منفصلين ، السوري والمصري(*) . وثمة من الفرع السوري اربع مخطوطات ما زالت موجودة ، اولها في المكتبة الوطنية في باريس في ثلاثة مجلّدات . وهي أقدم المخطوطات الموجودة وأقربها الى الأصل ، إذ انها كتبت في وقت ما من القرن الرابع عشر . اما النسخ السورية الثلاث الأخرى ، فقد خُطّت احداها في القرن السادس عشر ، والأخرى في الثامن عشر ، والثالثة في التاسع عشر . وهي جميعاً قريبة جدا من مخطوطة القرن الرابع عشر : أي ان النسخة السورية

(*) للمزيد من التفاصيل راجع الدراسة الدقيقة التي كتبها بالانكليزية الدكتور حسين هداوي ، الاستاذ العراقي في جامعة نيفادا ، التي جعلها مقدّمة لترجمته الانكليزية المتميزة بأمانتها وجمال أسلوبها ، للنسخة السورية التي حققها الدكتور محسن مهدي ونشرها مع بحث مستفيض في لايدن في اربعة مجلدات .

حافظت على الصيغة الجوهرية الأصلية للكتاب لحوالى خمسمئة سنة .

غير ان الفرع المصري انبثقت عنه نسخ كثيرة ، تناءت مع الزمن عن الأصل . وقد خُطّ العديد منها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر . واذا ما قورنت النسخ المصرية بالنسخة السورية ، وجدناها تحذف الكثير ، وتحوّر الكثير ، ويستعير بعضها من بعض الحذف والتحوير والتغيير . ولما اراد النسّاخ المختلفون اكمال الألف ليلة وليلة ، راحوا يضيفون الحكايات والخرافات ، عن مصادر قد تكون مصرية او هندية ، او حتى تركية ، بتأثير من الحكم العثماني الذي دام طويلاً في مصر .

والغريب ان حكايات السندباد ، على قدمها في مصادر أخرى ، كانت من جملة هذه الاضافات اللاحقة ، ولذا فإننا لا نجدها في النسخ السورية « الأصلية » .

وهنا نأتي الى مفارقة مذهلة بشأن حكايتين هما من أشهر الحكايات اقترانا بألف ليلة وليلة ـ نجدهما في الترجمات الفرنسية والانكليزية ، ولا نجدهما في طبعة بولاق : حكاية « علي بابا والأربعين حرامي » وحكاية « علاء الدين والمصباح السحري » .

ولنأخذ الحكاية الأخيرة : إننا لا نجدها في النسخ العربية المعروفة ، إلا في اثنتين ، كلتاهما خُطّت في باريس ، ولكن بعد ان ظهرت الحكاية في ترجمة غالاند بوقت طويل . ويقول غالاند في مذكراته انه « سمع » الحكاية من مسيحي ماروني من مدينة حلب ، يدعى حنا دياب ، عام ١٧٠٩ ، يبدو انه دونها بعد ذلك خصيصا

لهذا المترجم الفرنسي ، وادخلها غالاند في كتابه . غير اننا لا نراها مخطوطة إلا بعد ذلك بحوالى ثمانين سنة ، عام ١٧٨٧ ، وذلك بقلم كاهن مسيحي من سوريا يدعى ديونيسوس شاويش ، وذلك في نسخة اراد صاحبها فيها ان يكمل الأجزاء الناقصة من نسخة القرن الرابع عشر السورية . وفيما بعد نجد القصة في مخطوطة تعود الى عام ١٨٠٨ ، بقلم سوري آخر يدعى ميخائيل صبّاغ ، كان من معاوني المستشرق سلفستر دي ساسي . وزعم صبّاغ انه نسخ الحكاية عن مخطوطة بغدادية كتبت عام ١٧٠٣ . غير انه تبيّن بعد تمحيص نسختي الحكاية في ضوء اسلوب « الليالي » ولغة غالاند في ترجمته ، ان شاويش اصطنع النص بأن نقل الحكاية عن غالاند عودة الى العربية . وأدام صباغ الخديعة بأن ادخل تحسينات لغوية وغيرها على ترجمة شاويش ، وزعم انها نسخة بغدادية ! وكانت هذه النسخة « المزوّرة » هي التي اعتمدها كل من بين وبيرتون في ترجمته الانكليزية . وعن ترجمة بيرتون نقلت الحكاية في السنين الخمسين الأخيرة الى العربية الفصحى الحديثة بأشكال شتى تداولتها كتب الحكايات الموضوعة للأطفال . ولكن طبعة بولاق ، وطبعات كثيرة اخرى ، بقيت خالية منها .

هذا بعض ما يمكن ان يروى ، في مثل هذا الحيّز المحدود ، عما جرى لمخطوطات الف ليلة وليلة . وما جرى لطبعاتها لا يقل عن ذلك اضطرابا وغرابة .

فالطبعة الأولى نشرتها كلية فورت وليم في مدينة كلكتا بالهند ، في جزأين يحويان المئتي ليلة الأولى ، بين عامي ١٨١٤ و١٨١٨ ، وكان محررها الشيخ احمد بن محمود الشيرواني ، احد اساتذة العربية

في الكلية . وقد ابتنى الشيخ احمد المجموعة من حكايات نسخة سورية متأخرة ، مع عدد من الحكايات والنوادر القديمة ، حاذفاً ، مضيفاً ، ومحوّرا الكثير من العبارات ، محاولاً اينما استطاع ان يغيّر العامية الى الفصحى ، على هواه .

بعدها بقليل صدرت طبعة برسلاو ، نشر منها الأجزاء الثمانية الأولى مكسميليان هابيخت ، بين عامي ١٨٢٤ و١٨٣٨ ، والأربعة الأخيرة نشرها هايتريخ فلايشر بين عامي ١٨٤٢ و١٨٤٣ ، وزعم الاستاذ هابيخت ان طبعته اعتمدت مخطوطة تونسية . . . الى ان اكتشف الدارسون انه في الواقع جمع نصوصه من نسخ عن المخطوطة السورية التي تعود الى القرن الرابع عشر ، ومن مخطوطة اخرى مصرية متأخرة !

إحدى هذه المخطوطات المصرية المتأخرة هي التي اعتمدتها طبعة بولاق اعتمادا كاملاً عند صدورها عام ١٨٣٥ . وهي مخطوطة كان كاتبها قد جمع وراكم ، واقحم حكايات عديدة متأخرة مكتوبة باسلوب اوائل القرن التاسع عشر ، وأطال النصّ القديم وقسّمه بحيث حصل على الف ليلة وليلة بالضبط ، مما جعل البعض يتصور انها النسخة « الكاملة » حقا للكتاب ـ في حين انها في واقع الأمر تختلف كثيراً عن الأصل المملوكي من حيث المحتوى ، والشكل ، والاسلوب ، كلها معا ! ولم يكتف جامع الحكايات ، عبد الرحمن السفطي الشرقاوي ، بتحرير نص المخطوطة وضبطها ، بل تولى ايضاً التصحيح والتعديل والتنقيح ، معتقداً انه بذلك انتج عملاً تتخطى قيمته الأدبية قيمة الصيغة الأصلية للحكايات .

وبعد ذلك جاءت طبعة كلكتا الثانية التي نشرها في اربعة أجزاء

وليم مكنوطن بين عامي ١٨٣٩ و١٨٤٢ ، وقد عمل على تحريرها عدد من الاساتذة في الهند ، معتمدين هذه المرة على مخطوطة مصرية متأخرة كتبت عام ١٨٢٩ ، ولكنهم لم يتورعوا ، هم ايضاً ، عن اقحامات و« تعديلات » استمدّوها من طبعة كلكتا الأولى ، وطبعة برسلاو .

طبعة كلكتا الثانية هذه عدّها الكثير من الدارسين والمترجمين الكبار منافسة لطبعة بولاق ، بحجة كونها « كاملة » و« محققة » . وتاهت الحقيقة بين الأصيل والمختلق في كتاب « الف ليلة وليلة » كما لم تته في اي اثر ادبي كبير آخر .

ومن المفارقات الممتعة ان يتصدّى أخيراً لنصوص هذه الحكايات ، التي زرعت بذورها اول ما زرعت في التربة البغدادية قبل حوالى الف سنة ، استاذ بغدادي يقيم الآن في الولايات المتحدة ، ترأس الدراسات العربية في جامعة هارفرد لفترة طويلة ، هو الدكتور محسن مهدي . فقد انكبّ سنيناً عديدة على نسخ الف ليلة وليلة ، ومحّصها ، واكتشف ما جرى لها من افساد للنص على ايدي الجمّاعين والدارسين سواء بسواء . لقد غربل وحلل وضاهى نصوص النسخ الموجودة كلها تقريبا ، ونشر عام ١٩٨٤ في لايدن بهولنده النسخة الصحيحة الاصلية الوحيدة ، وهي المخطوطة السورية العائدة الى القرن الرابع عشر ، والموجودة في المكتبة الوطنية في باريس .

ورغم ان هذا النص مقصور على ٢٧١ ليلة فقط ، فإن د. محسن مهدي ملأ الثغرات ، وصحّح الأخطاء ، ووضّح الغوامض والمبهمات ، ولكنه لم يدخل الترقيم (النقط والفوارز ، الخ) ، كما

لم يحرّك الكلمات او يصحّح التهجئة . وكانت النتيجة عملاً فنياً يتسم بالتماسك والدقة ، اشبه ، كما يقول د. حسين هداوي ، بترقيم ايقونة قديمة ثمينة بحيث تقترب بأكثر ما يمكن ان تقترب من الأصل . وهكذا استقام وضع كان لا بد من تقويمه ، وذلك على يد استاذ هو نتاج الشرق والغرب معاً من حيث الفكر والمعرفة .

وقد نقل هذه النسخة الى الانكليزية الدكتور حسين هداوي ،مع مقدمة ضافية ، صدرت مؤخراً عن دار « نورثن » في نيويورك ولندن ، ولتغدو ترجمة أخرى مرموقة تضاف الى الترجمات العديدة الأخرى .

ترى هل ستكون هذه هي خاتمة حكاية هذه الحكايات الرائعة ، ام اننا سنجد بعد مدة من يقول ان « الف ليلة وليلة » لها صيغة اخرى لم تكن في الحسبان ، ولا نعرف الآن عنها شيئاً ؟

اول الغيث المسموم

عندما قرأت الخبر المقتضب عن محاكمة وإحراق كتاب « الف ليلة وليلة » في القاهرة ، كانت ردة فعلي الأولى انني ضحكت : يقيناً إنها نكتة !

ولكنني عندما أعدت قراءة الخبر ، غضبت ، غضبت جداً . ما الذي يجري للأمة العربية ؟ هل يُعقل ان محكمة عربية تدين كتابا عربيا هو من اعظم كتب الحضارات كلها ، من اجل كلمات ، مهما « تخدش الحياء » ، واردة فيه ؟ هل يُعقل ، مبدأيا ، ان ثمة في الأمة العربية اليوم من يأمر من جديد بحرق كتاب ، دع عنك هذا الكتاب الذي يمثّل بعضاً من أعظم ما انجبته المخيّلة العربية ؟

ما هذا الذي تزعزع وانفصم وتحطّم في العقل العربي ؟ او ، بالأحرى ، ما هذه القوة الطارئة التي تريد للعقل العربي ان يتزعزع وينفصم ويتحطم ؟

من العبث ان احاول التحدث هنا عن اهمية كتاب « الف ليلة وليلة » ـ وقد تحدثت عنه الكثير في اماكن اخرى ، وتحدث عنه العالم اجمع طوال ثلاثة قرون من الزمن ، وما يزال . يوم أسدل الظلام على الإبداع العربي ، وانسحبت الكتب المشعّة والدواوين المدهشة الى الأقبية الرطبة والرفوف المتربة ، وتاهت بين مكتبات العالم الخارجي بحثاً عمّن يتبنّاها ويحفظها ، بقيت حكايات ألف ليلة

وليلة القوة الكامنة في أنفس الملايين العربية : أبقت فيها على جذوة الخيـال ، والتوق ، والحلم ، حتى كـانت ثقافـة حقيقية للنـاس في محاولتهم فهم نوازع البشرية ، وتراكيب السلطة والمجتمع ، طوال عصور متعاقبة من الجهل القسري ، حُرمـوا فيها القلم والـورق ، ولكنهم تحصّنوا بالفن الذي أتقنه العرب كما لم تتقنه أمة أخرى ـ فن الرواية الشفهية .

والذين رتبوا هذه الحكايات في اطرها المتداخلة المتوالدة ابـدا ، واستمروا في تدوينها طوال بضع مئات من السنين منذ القرن الثاني عشر الميـلادي ، لم يذكـروا لنـا اسـماءهم : وكـانـوا محقّـين . لأن اسماءهم كانت اسماء هذه الجماهير التي لا تُحـدّ ولا تُعدّ في بغـداد والقاهرة ، التي تحيا وتنتعش بالكلمة ، والتي ما استطاع الطغيان ، ولا استطاعت المجاعات وغزوات الأعداء والطامعـين ، أن تقضي على سرّ حيويتها .

ولذا بقي كتاب « الف ليلة وليلة » يتّسع ، ويترامى ، ويغتني : يتشعّب احداثاً ، ويزداد شعرا ، ويفيض بشراً ، ويتعمّق انسانية : وبالتالي يشتدّ صدقا لتجربة تمثل تجـربة المـدينة ، وتجـربة النفس ، وتجربة الأمّة اذ تتغلغل في ذاتها وتجسّد رموزها ـ حيث اختزنت ذلك الجـوهر الغـامض الذي عصي عـلى الظلام ، مهـما تكـاثف . واذا الكتاب ، تركيباً وصنعة ايضاً ، يعلّم العالم ما لم يعلّمه إياه بوكاتشيو وشكسبير وسرفانتس : الفن الروائي وامكاناته الذهنية والمعمارية . لقد علم العالم أدب الحضارة الحديثة .

ولقد حدس حدساً عجيباً بالمستقبل ذلك المجهول الذي أضاف « ليلة » الى « الف ليلة » . فقـد حـدس بـأنها الليلة التي ستمتـد

بشهرزاد مئات من السنين ، لن تنتهي إلا بانتهاء الانسانية .

ولكن يبدو ان هناك من يريد لهذه الليالي ان تنتهي اليوم ، لأن بضع كلمات يتفوه بها ألف انسان في كل لحظة من لحظات الحياة ، وردت في صفحات هذه الليالي التي تسطع فيها شموس مذهلة . والمحرقة التي أقيمت لها ليست إلاّ اول الغيث المسموم . إحرق كتاباً ، تحرق ألف كتاب . وتحرق ألف ألف حياة تخفق في صفحاتها .

أيها الأدباء ، تهيأوا للمحرقة الكبرى . من منكم سيأتي دور كتبه ، او دوره هو ، قريباً ؟ فالكلمات التي تخدش الحياء ويجب كبتها ، قد تجرّ الى كلمات اخرى يجب كبتها لسبب او لآخر . والكلمات معانٍ . والمعاني أفكار . والأفكار ثمة من يهيىء لها الآن الأحطاب والكبريت ـ قبل ان « تستفحل » ، وتوقظ مئتي مليون من الناس من نومة اهل الكهف .

ومن يدري ؟ ما دام الوضع هكذا ، لعله سيظهر بين العرب يوماً ، بعد خمسة أجيال او عشرة ، او اكثر ، من يسمع ان اسلافه كان لديهم كتاب قديم رائع يسمى « الف ليلة وليلة » . فيبحث عن نسخة له انكليزية او فرنسية او اسبانية ، ويترجمه الى اللغة العربية ، عسى ان تستعيد الأم ابنها اللقيط المسكين وقد تشوّه وجهه واعوجّ لسانه ؟

أنضحك ؟ أم نغضب ؟(*)

١٩٨٥

(*) بعد نشر هذه الكلمة ببضعة أشهر ، نُقض الحكم وأُطلق الكتّاب .

شكسبير مضطهدا ، وقضايا أخرى

قبل أيام عرض التلفزيون مسرحية « هاملت » لشكسبير على دفعتين . وكعادته في السنوات الأخيرة ، وضع ترجمته هو على الفلم ، وكان موفقاً في جعل الترجمة في كل لقطة تواكب الكلام المنطوق فيها ـ وهو امر لا يتحقق دائماً مع ما يعرض من أفلام اجنبية .

وكان من السهل عليّ ، بعد دقيقتين او ثلاث من المتابعة ، ان اكتشف ان الترجمة هذه المرة مأخوذة نصًّا عن ترجمتي لهذه المسرحية ، الأمر الذي سرّني بمقدار ، لاطمئناني من ان المشاهد الآن يعرف ما يقوله اشخاص المسرحية بكثير من الدقة ، وكثيراً من الأمانة التي أتوخاها دائماً في ما أترجم من نص ، شعراً كان ام نثراً . أقول سرّني الأمر بمقدار ، ولكنه لم يسرّني كل السرور لأكثر من سبب ، وأثار عندي قضية لا تخلو من تشعّب عرضت لها بشكل او آخر في كتابات سابقة .

واضع الترجمة على الفلم أباح لنفسه ان يستخدم ترجمتي بتصرّف لا يقرّه العرف ، ولا الشرع . فهو بين الحين والحين ، وعلى هواه ، يغيّر كلمة هنا ، وكلمة هناك ، يعيد تركيب عبارة هنا وعبارة هناك ، وكأنه بعد اعترافه ضمناً بأن النص الذي يتعامل معه هو خير النصوص لإيصال الحوار الشكسبيري ، يعود ليسمح لنفسه بالعبث بجزئيّات هذا النص ومفرداته ، قاتلاً في الأغلب جوهر

المعنى الذي فاته ، وأحياناً متجاهلاً اياه بالمرّة ، حين يتجاوز بعض العبارات او اجزاء منها .

ولست ادري السبب في هذا الاصرار منه بين آونة وأخرى على مسخ نصّ عربي قد لا يعلم أنني ، حين صغته بكلماتي هذه بعد عناء طويل ومدروس ، أقدّسه كما يقدّس الممثل الانكليزي نصّه الشكسبيري . وعلى الذي يتعامل مع نصّ كهذا ان يأخذ بكامله ، بحرفيّته جميعاً ، إلّا اذا اقتضى الأمر حذفاً يوازي ما يكون المخرج قد حذفه في الأصل لضرورات الاخراج المعروفة .

فالنصّ المترجم يحمل تماسكه الخاص به ، كما انه مشحون ذهنياً وعاطفياً وأسلوبيا بتلك الشحنة التي حاولت ان أضاهي بها الشحنة الشكسبيرية ، وكل كلمة انما هي جزء لا يتجزأ من معمارها وجوها ، وأي عبث بالجزء يسبّب عيباً يصيب الكل . وبازدياد العبث بالأجزاء تتناقص الشحنة التي صاغها المترجم بكل ما لديه من فهم وحساسية للأصل .

تعامل كهذا يوحي بأن صاحبه لا يخالف فقط القواعد الحضارية التي هي في الأساس من كل ترجمة مسؤولة ، بل يبدي جهلاً بروح اللغة التي تتصاعد وتتعقّد وتغتني عن طريق كل لفظة وُضعت لكي لا تزحزحها من مكانها يدٌ فقدت الحساسية حد الشراسة ، حيث يغدو كل تبديل اقتلاعاً للمعنى نفسه .

وقد جاء هذا التجاوز بعد تجاوز آخر ، وهو ان عملاً أدبياً كهذا يُستخدم بكامله لأغراض البث التلفزيوني ، ولا يستأذن المسؤولون عنه صاحبه في هذا الاستخدام وهو خرق صريح لحقّ المترجم في ملكية مطبوعه ، بتنا نجد تساهلاً غريباً بشأنه في أماكن كثيرة ،

وبأشكال مختلفة . وأنا هنا لن اذكر ما قد يطالب به مترجم انكليزي او فرنسي او روسي في حالة كهذه ، يفتئت فيها الآخرون على نصّه المنشور ، اولاً باستخدامه دون إذن تحريري او ، على الأقل ، شفهيّ منه ، ثم بالعبث به ، زيادة في الأذى .

وقد تذكرت في الحال ما حدث قبل سنين لترجمة عزيزة اخرى لي ، في سياق يشابه هذا . ففي اوائل السبعينات ظهر فلم عن مأساة « الملك لير » ، اخرجه المخرج السوفييتي كوزينتسف ، وكان قد اشتهر قبل ذلك بمدة قصيرة باخراج متميز لـ « هاملت » . وقد استخدم للحوار في فلم « الملك لير » (كما في « هاملت » من قبل) ترجمة الشاعر والروائي الروسي بوريس باسترناك ، وأثبت ذلك في لقطة خاصة في عناوين الفلم . عندما شاهدت هذا الفلم ، وجدت بعد دقائق من بداية العرض ، ان الترجمة العربية التي على الشاشة مأخوذة نصًّا من ترجمتي . ولكن واضع الترجمة عبث بالكثير من المفردات والجمل ، بالضبط كما جرى فيما بعد في فلم « هاملت » التلفزيوني ، ظناً منه انه « يبسّط » الكلمات والمعاني تسهيلاً للتلقي عند المشاهد العربي ، ولتذهب الى الجحيم لغة المترجم ، وليذهب الى الجحيم معها شعر سكسبير وشعر باسترناك كذلك !

والطريف المفجع ان عنواناً صغيراً في مطلع الفلم نسب الترجمة الى مكتب في القاهرة متخصص بترجمة الأفلام ! وهو ، والحمد لله ، ما لم يحدث في فلم « هاملت » التلفزيوني ، الذي آثر الاّ يشير الى صاحب الترجمة من قريب او بعيد .

وقد تساءلت بمرارة يومئذٍ ، لماذا يتفاخر المخرج الروسي بذكر ان الترجمة عنده لباسترناك ، في حين ان العارض العربي يسطو على

ترجمة عربية قد لا تقلّ اهمية عن الترجمة الروسية عند أهلها ، دونما وازع أو تردد ؟ أي مهانة للفكر هذه ، وأي استعباط للمشاهد العربي !

واستمرارا بهذا السياق ، لا بد ان اذكر مشهداً أورده المخرج يوسف شاهين في احد افلامه التي يصف فيها صباه وشبابه ، عنوانه فيما اذكر « الاسكندرية ليه » (ام انه « حدوتة مصرية » ؟) . يصور المخرج نفسه ايام كان فتى كثير النشاط في المدرسة ، وله ولع عميق بالتمثيل يجعله محط الأعجاب والتشجيع من احد اساتذته . ولكي يعطينا فكرة عن هذا الولع ، يرينا المخرج هذا الفتى وهو يلقي الخطاب الطويل الذي يواجه به هاملت امه ، بعد « التمثيلية » التي فضح فيها جريمة عمّه ـ الذي قتل ابا هاملت وتزوّج امه ـ وهو من المشاهد العنيفة والصعبة في المسرحية .

ومرة اخرى ، لاحظت ان النص الذي ألقاه الفتى مقتطعٌ من ترجمتي حرفيا : ولا عجب ، فالاستاذ يوسف شاهين ، فضلاً عن كونه مخرجا قديرا ، مثقف واسع الاطلاع ، ولا يرضى بسهولة عن كل ما يقرأ . ولكن المأساة هنا لم تكن وحدها مأساة هاملت ، بل مأساة اللغة ، التي راح التلميذ الشاب يكسّرها تكسير الجرار ، لحنا ، وخطأ في اللفظ ، على نحو اذهلني اولا ، ثم اضحكني ، لأن الالقاء جاء معظمه على طريقة « نحباني للو » في قراءة الحلّاق البديعة ، المضحكة في تحريفاتها ، (في إحدى حلقات مسلسل الفنان سليم البصري « تحت موس الحلّاق ») لرسالة جارته المسكينة . . . ولعل السبب هو ان النصّ الذي اعتمده المخرج ، والممثل ، كان طبعة دار الهلال التي ترفض عادة ان تشكّل الكلمات مهما تصعب قراءتها . ولست ادري ما الذي فهمه الاستاذ في الفلم

من كلام تلميذه النجيب هذا ، غير انه امتدحه كثيراً ودفع به دفعا « نحو المجد » . . .

ولئن يغتفر المرء بعض هذا ، فإن من الصعب ان يغتفر عبثاً من نوع آخر له صلة بموضوعنا الشكسبيري . فقد لاحظت ان شكسبير في السنوات الأخيرة ، رغم تمتّعه بإحياء متواصل في معظم أقطار ولغات العالم ، لا يحظى باهتمام يذكر في المسرح العربي، سواء في العراق او في أي بلد عربي آخر . وحتى « عطيل » و« يوليوس قيصر » ، اللتان كانتا من ربرتوار المسارح العربية زمناً طويلاً منذ مطلع القرن حتى اواخر الستينات ، ما عادتا تجدان من يغامر بتقديمها (خارج اطار المسرح المدرسي او الأكاديمي المحدود) . ولذا همّني ان ارى قبل بضع سنوات من جازف بتقديم « الملك لير » ، في مهرجان مسرحي أقيم ببغداد ، وهو الدكتور صلاح القصب ، الذي عاد وجازف مرة اخرى بتقديم « العاصفة » قبل بضعة اشهر على مسرح الرشيد . وقبل اسابيع كان هناك من أخرج « مكبث » أيضاً على مسرح الرشيد ، في مجازفة اخرى من هذه المجازفات المحسوبة بحسابها الخاص .

وقد استخدمت ترجماتي في الحالات الثلاث (مع العبث اياه بمفردات النصّ) ، ودون إذن مني ، ولو ان الدكتور صلاح ، بعد ان عبّرت عن اعتراضي على استخدامه ترجمتي في « الملك لير » دون موافقتي ، أخبرني انه مزمع على إخراج « عطيل » بترجمتي ، ووافقت ، إلاّ انه غيّر رأيه فيها بعد وأخرج « العاصفة » عوضاً عنها .

كل من لم يشاهد هذه العروض ، قد يذهب به الظن الى ان

شكسبير عاد الى شيء من عنفوانه عند مخرجينا الشباب . غير ان الذين شاهدوها يذكرون كيف انهم جوبهوا بمسرحيات لا علاقة لها بالشاعر الكبير ، الشاعر المسكين ، الذي استُغلّ اسمه لغرض لا يتصل بالمحتوى من اي من مسرحياته ، انكليزية كانت اللغة ام عربية ، ومهما كان عنوانها ، وأن الدكتور صلاح كان مأخوذا في كلتا المسرحيتين ، اللتين أخرجهما ، بفكرة بصرية صرف ، تعتمد الصورة السريالية ، والاصوات التي قد تحمل في موجاتها كلمات من حوار شكسبيري ، ولكنها اصوات للأذن الخارجية فقط أُفرغت عمداً من كل معنى . بل ان التركيز على الصدمة المرئية المتكررة في كل مشهد ، كان يحتّم تحويل الكلام نفسه الى عتعتات وطقطقات ، حاشداً الصورة ضد الكلمة ، بحيث تُقطّع الكلمات وتُهشّم ، ويعاد أحيانا نطقها ، على شريط مسجّل ، بالمقلوب ، أو بالتأتأة .

ولا أنكر ان العين والأذن كلتيهما تؤخذان مشاهد هذه « العاصفة » أخذاً أقرب الى الجنون ، حيث يجري الإيحاء بأن البشر يتحركون بلا هدف ، وينطقون بلا معنى ، كما في مستشفى للمجاذيب . والتجربة البصرية ، بحد ذاتها ، وبما يتخلّلها من إثارة بارعة التلاعب ، تجربة مثيرة حسّيا . ولكن عاصفة شكسبير ليست هناك قطعاً ، رغماً عن العنوان ، وكان بالامكان ان يكون النصّ (المبتسر جدا بالطبع) لتشيخوف ، او برنارد شو ، او يوسف العاني ، وتبقى التجربة البصرية على حالها ، لا تمت بصلة لأي كاتب ، دع عنك وليم شكسبير وما الصلة الوحيدة القائمة إلّا بخيال المخرج المكتظ بصوره الغزيرة ، على تناقضها وغرابتها وإقلاقها ، وجمالها التجريدي احياناً لدرجة مذهلة .

وكان صلاح القصب قد حقق ذلك كله ، على نحو متميز جدا ،

في مسرحيته « الحلم الضوئي » ، حيث انعدم الكلام نهائياً ، رغم كثرة التلفونات ورافعي سمّاعاتها الى آذانهم ، حيث تشدّ العين الى كل وجه ويد ، كل ايماءة وحركة جسد ، كل بارقة ولون ، وتوحي انتقالات الاشخاص عبر الخشبة بين ركام الأثاث والحقائب وبكرات الأفلام المتناثرة ، بأن فعلا حلمياً مدهشا يجري في مكان ما من دخيلة المشاهد تجسَّد دونما منطق على المسرح أمامه ، وله ان يفسّره كيفما شاء .

ولكن يبدو ان هناك وهماً بأنك تستطيع تأدية العملية ذاتها باستخدام النصوص العظيمة ، بشيء من الرغبة في تحطيم تلك النصوص . غير ان السؤال يبقى : كيف تحطّم للمشاهد نصوصا لا توصل انت فحواها اليه اصلاً ؟

مسرحية « العاصفة » بالذات لها تأويلات عديدة ، ومتناقضة ، وكلها مثير ومهمّ ووارد . أوليس من واجب المخرج ان يأتينا بواحد من هذه التأويلات الممكنة ، يستقيه من داخل النص ؟ بعد رؤيتي قدرة المخرج على خلق اللوحة التعبيرية الحديثة التي شاهدناها في « الحلم الضوئي » ، توقعت ان اجده يقدم « العاصفة » باسلوبه « التعبيري » الحداثوي ، فيعطينا على الأقل تأويلاً لعبارة بروسبيرو المشهورة : « انما نحن مادة » كالتي تصنع الأحلام منها . وحياتنا الضئيلة / تحدّها نومة من طرفيها » ، وذلك من خلال الكلمة والفعل اللذين حاول شكسبير ان يدلّل بهما على مقولة بطله . وهذا بالضبط ما حاول المخرج ان يقدّمه لنا ـ وهذا بالضبط ما خاب أملنا فيه ، لأنه اسقط الفعل ، وأسقط الكلمة ، وبقي الحلم فارغاً من كل مضمون .

أكدت هذا الأمر هنا ، مع حماسي لكل ما هو جديد وغير متوقّع في الفن ، واستطردت به عن صلب الموضوع ، لأني آسف ان ارى الواعدين من المخرجين العرب يتمرّدون على الطرق التقليدية التي أسسها رواد المسرح في الوطن العربي ، ولكنهم يهابون اقتحام الاساليب الجديدة في معالجة النصوص « الشريعية » العظيمة بحثاً عن معانيها الأخفى والأعمق ، على غرار ما نرى في مسارح الغرب اليوم ، ويلجأون الى الطريقة الأسهل التي نراها بين حين وآخر : حداثوية شكلاً ، أما مضموناً فخالية من ذلك الغور الذهني والعاطفي الذي هو الهدف الحقيقي من أساليب الحداثة . وتروح مسرحيات شكسبير ضحيّة خوف المخرجين ، او استسهالهم هذا الفن الخطير .

يبدو ان ثمة رأياً مفاده ان شكسبير لا يعني كثيراً أهل هذا العصر ، فيما عدا شيئاً من ضرورة دراسته لدى البعض لأنه يهيىء لهم خلفية ما لفهم التطور المسرحي من ناحية ، ولمعالجة تعقيدات الشخصية الانسانية من ناحية أخرى . غير ان واقع الأمر يختلف عن ذلك كلّيا . لقد زادت الدراسات المنصّبة على شاعرنا ومسرحياته في القرن العشرين زيادة متصاعدة ، لم تعرف مثلها الحقب الماضية على شدة اهتمامها به . فقد تبيّن أخيراً ان حوالى تسعة كتب او مقالات تصدر كل يوم من ايام السنة حول ناحية من نواحي فنه او فكره او شعره . أي ما يزيد على ثلاثة آلاف كتاب ومقال جديد يضاف الى دراساته في كل عام ! وقد جمع الناقد لاري جامبيون في قائمة عناوين الكتب والدراسات ، الأساسية والمهمة فقط ، التي صدرت في هذا القرن عن شكسبير ، فملأت كتابا تربو صفحاته على اربعمئة . . .

إذن ، لعل الناس في هذا العصر معنيّون بشكسبير اكثر منهم في اي عصر مضى ، ويجدون فيه مرجعاً جوهرياً للكثير من تساؤلاتهم وحرقاتهم ، من كشوفهم ومتعاتهم . وما نحن في الوطن العربي إلاّ في اول الطريق اليه ، وعلينا ان نراجع أنفسنا ونتأمل طرائقنا في التعامل معه معرفة وفكراً وابداعاً ، كلها معاً . وما نقل الى العربية نقلاً صحيحاً وأميناً إلا محاولة اولية في هذا الاتجاه .

رب قارىء يتصور انني اثرت هنا قضية شخصية . والواقع انني ما أثرت هذه القضية ، إلا لأنها عامّة ، وتهمّ كل اديب ومؤلف ومترجم . وهي قضية ملكية المطبوع ، أو ما يعرف في العالم بكلمة « كوبي رايت » Copyright . وكان شكسبير بالنسبة لتجربتي افضل مدخل لها ـ مع تعدّد تجاربي بهذا الشأن . فإذا كان لا يحق لناشر ان ينشر كتاباً دون اذن من صاحبه ، لا يحق اذن لمذيع ان يذيع هذا الكتاب دون اذن من صاحبه ، ولا يحق لصاحب افلام ان يستخدمه دون هذا الاذن ، الى آخر ما هناك من وسائل النشر والبث ، التي يجب ان تخضع في كل حالة لحق ملكية المطبوع .

فالمطبوع هو مال صاحبه ، وأي سطو عليه هو سطو على ماله ، وسلب لشيء يمتلكه . ولا يكون التعامل مع هذا المطبوع إلا عن طريق صاحبه وبالاتفاق معه . واذا كانت هناك لجنة حقوقية في وزارة الثقافة والإعلام ، كما في دائرة التربية والثقافة والعلوم (الأليكسو) في جامعة الدول العربية ، تتدارس هذا الموضوع ، لوضعه في صيغة قانونية نهائية ونافذة ، فقد آن لهذه الصيغة ان تتحقق وتنشر . وريثما يتم ذلك ، فإن على كل أديب او مؤلف او مترجم يجد تعاملاً مع مطبوعه يجري على نحو لا يرضيه ، أن يرفع صوته بالاحتجاج ، والمطالبة بوضع الحق في نصابه .

صيت الغنى ...

قال سكوت فتز جرالد غاضباً :
ـ ما هذه الحال ؟ ما الفرق بيننا والأغنياء ؟
فأجاب همنغواي :
ـ الفرق هو أن الأغنياء لديهم نقود .

تصلني بين حين وآخر كراريس تحمل صوراً ملونة جميلة لمنازل وقصور باذخة ، تحف بها الحدائق المترامية ـ كأن تكون مساحة الواحدة ، مثلاً ، ٦٤ ألف فدان ـ وهي تطل على مياه البحر ، او البحيرات ، وتنعم ببرك للسباحة من كل شكل ولون . وتكون مواقعها في احدى الولايات الامريكية الساحلية ، او على الشاطىء الأندلسي في اسبانيا ، او في جزيرة لم اسمع بها من قبل ، في المحيط الهادي او البحر الابيض المتوسط .

وقد دهشت لأول كراس وصلني من هذا النوع قبل سنين ، ولاسيما عندما وجدته مليئاً أيضاً بصور دواخل المنزل المترفة ، مع وصف لها ، كما لبقية المنزل وما يحيطه به من مجالي الطبيعة ، يتميّز بشاعرية اللغة ، مزيداً في إغرائي بشرائه إن أنا كنت بعد فتنة العين ما زالت بي حاجة الى فتنة الأذن .

ودهشتي كانت لسببين . اولهما ، الحاح المرسلين على أنني بشراء هذا الجمال الطبيعي والمعماري سأكون أسعد الناس في الأرض ،

كأنني في انتظار من يقنعني بذلك . وثانيهما : من أين حصل المرسلون على عنواني ، بل من الذي اقترح عليهم اسمي في اول الأمر ؟

آه ، صيت الغنى ! لا بدّ أنه قد أُوحي اليهم ، لسبب عميق في سره وغموضه ، أنني رجل أنظر في قضية شراء منزل كهذا بمليون او مليوني دولار ، دون ان يرفّ لي جفن ، لأنني لا أعرف ماذا افعل بأموالي . . .

شيء رائع ان يكون في الدنيا ، على جنونها ، من يفرق في الجنون فيتصور ان اسمي دخل في سجلّ الأثرياء الباحثين عن شراء المزيد من جنان الأرض . فأنا اوناسيس آخر ، دون ان أدري . وجزر بحر ايجه او البحر الكاريبي ، ما عليّ إلاّ ان اخرج دفتر صكوكي (الذي لا املك) لتصبح اي منها في حوزتي غداً . بل هم يرسلون إليّ ، تترى ، هذه الكراريس المترعة بالغواية (والشاعرية ، بالطبع) ، وتتخلّلها بين آونة واخرى كراريس لا تقل غواية (وشاعرية) تحمل صوراً تخطف الأبصار لقلائد ومعانق ومخشّلات وتيجان كعساليج نوّار البرتقال ، من ذهب ولآلىء وماس ولازورد ، ويدعونني الى الدخول في مزايدات مع أغنياء آخرين على اقتنائها ، لأحلّي بها جيد او شعر زوجة او خليلة . وما المليون والاثنان والثلاثة في حساب أديب كتب هذه الكتب كلها ، وملأ رفوف مكتبات العالم باسمه الثلاثي ؟ ولم لا تُرسل اليه كذلك نشرات الشركات متعددة الجنسيات لتدعوه الى المساهمة في بعض من مشاريعها الكبرى ، فيضيف الى الثراء لديه مزيداً من ثراء ؟

إني في الواقع ارحّب بهذه الكراريس والمراسلات ، وإن تكن

احيانا مجرّد بطاقة من صفحة او صفحتين فقط ، لأنها تشير كل مرة الى أنني ما زلت ماثلاً في وهم اناس لا اعرفهم ، وما خلقت لأعرفهم ، على أنني من ذوي الملايين ـ الذين يبدو انهم في تكاثر سريع ، والحمد لله ، في بلاد العرب وبلاد الأعاجم على السواء . وقد زالت الدهشة عندي منذ زمن ، لاستلامي مثل هذا البريد ، وحلّ محلها الضحك كلّ مرة . ويشهد الله أنه ضحك بريء نظيف ، بعضه على نفسي ، وبعضه على جمال الجهل ، حين يكون الجهل من هذا النوع ، وبهذا المقدار .

وقد كنت لسنين قبل ذلك اضحك لجهل يماثله ، ولو انه اصغر حجماً بكثير ، حين كنت اقرأ لنقاد او صحفيين يتحدثون عن رواياتي ، فيزلق بهم الحديث ، عن حسن نية بالطبع ، إلى أصولي البورجوازية المزعومة ، ومعيشتي « المترفة » ، ويوحون ـ كما توحي كراريس بائعي الجنان ـ بأنني من أثرياء هذه الأرض ، اولعت بالأدب والفن ربما عن غير حق ، لأن الأدب والفن ملك الفقراء دون غيرهم ، مما يجعلني في نظرهم « ظاهرة » يصعب تفسيرها .

ما أطيب الوهم
لولا أنه على عوسج
متعطش لدمي !

صيت الغنى ! ما أحلاه ! وما أشدّ وقعه !

وهو صيت يتحمّله مستور الحال ، وغالباً ما يحاول ان يبدو للناس ان صيته (الوهمي) هذا لديه ما يبرّره ، رغم ما قد يحمّله احياناً من مسؤوليات هو حتما عاجز عنها ، ومن هنا تأتي حكايات الشهامة والكرم وذبح الناقة الأخيرة لضيف طارىء .

ولكن هذا الصيت ، اذا زاد عن حده ، كان هو وصيت الفقر سيّان : لا يتجاهله صاحبه فحسب ، بل يهزأ منه . وقد يبكي له في ظروف معيّنة ، حين تشتدّ المفارقة بين الخيال الجامح والواقع النحس .

ذات يوم سافرت ، أنا وصديق لي ، من اسلام أباد الى لاهور (في باكستان) في مهمة رسمية . وكان قد تمّ لنا الحجز برقيا في فندق هناك وجدنا عند وصولنا أنه أفخم فنادق المدينة . رائع ! عند مثولنا امام مكتب الاستقبال ، ذكرت اسمي للموظف المسؤول . فانتفض ، ورجانا الانتظار لحظة ، واسرع في طلب المدير . وجاء المدير وفي عروة سترته وردة حمراء ، وبيده ورقة ، وحيّانا بحرارة واحترام كبيرين . ولحظت ان الورقة في يده تحمل اسمينا ، وقد كُتب ازاء كل منهما .V.I.P ، اي « شخص مهم جدا » ، الأمر الذي ، كما يقولون ، اشاع في نفسي السرور ، ولا اقول الغرور .

وقال المدير : « حجزنا جناحاً لكل منكما » . قلت : « وما أجوركم ؟ » فأجاب ضاحكاً : « لا شيء ، سيدي » . وكتب الرقم على الورقة ، كأن التلفظ بأرقام الروبيات امر غير لائق امام اصحاب الصيت والأهمية .

ولكنني هززت رأسي بعدم الموافقة . وللحال قال : « اذن ، جناح واحد لكليكما ؟ » وكتب رقما اصغر من الرقم السابق ، قلت : « لا ، لا . هذا كثير . ما أجور الغرفة الواحدة ؟ »

وبدت الخيبة على وجه المدير ، كأنه قوبل بالصدّ من حسناء يعشقها ، وقال : « كذا وكذا » . فنظرت الى صديقي ، وتشاورنا بالعربية . إنه رقم كبير ، والسيد المدير لا يعرف قلّة ما في جيوبنا

من دولارات وأمامنا حوالى عشرين يوماً من ترحال مستمر في مدن الهند بعد مغادرة باكستان . فقلت لحضرته : « وما الأجور اذا اشتركنا انا وزميلي في غرفة واحدة ؟ »

وكانت تلك هي الضربة القاضية ، للمدير ، ولصيت الغنى ، معاً . . . لم يجب ، بل اشار الى موظف الاستعلامات باجراء اللازم ، وودّعنا بأقل من ربع الحرارة التي استقبلنا بها ! . . غير ان شيئاً من الصيت بقي في صالحنا ، اذ كلما رآنا المدير في الأيام الثلاثة اللاحقة ، كان يبدي لنا احتراماً خاصا ، وعلى وجهه سيماء من شكّ ، كأنه يتساءل : هؤلاء الأغنياء ، لماذا هم بخلاء ؟ ولكنهم مهمّون ، رغم كل شيء !

وفي احدى الأمسيات التقيت حلقة من أناس لا اعرفهم ، قالوا إنهم يقرأون لي . وجرى الكلام حول الذهب ، وصعود اسعاره ، واقبال الناس عليه ، ومكانته كرمز اجتماعي منذ عهد بعيد ، الى آخره . وقلت : « أنا وزوجتي ، طيلة حياتنا ، ما اقتنينا ، ولم نحاول ان نقتني ، قطعة واحدة من الذهب ، فيما عدا خاتمي زواجنا . . . » وبدا الاستغراب على وجوههم ، وقال أحدهم : « غير معقول ! » ولكن آنسة فاضلة منهم بادرتني بالقول : « استاذ ، بالنسبة لك ، ليس الذهب ما تملكه يدك ، بل ما تملكه هنا (واشارت باصبعها الى صدغها) ، في رأسك ! »

وما كان لي إلا ان أجيب : « هذا أجمل اطراء سمعته منذ زمان ! » .

غير ان الناس لا يفكرون دائماً على هذا الغرار . ورغم علمهم بأن فوق كل غنيّ من هو أغنى منه ، فإنهم يتمتعون ، مازوكياً ،

بتصورهم اصحاب هذا الصيت ، مهما حسدوهم ، وهم يرتعون في ما يرضي الله ولا يرضيه من لذائذ الحياة التي يشتهونها هم ، اعترفوا بذلك ام لم يعترفوا ، ويتمنّون لقاءهم ولو عابراً .

يبدو أنني لست منهم ، بل إن بي منذ الصغر ميلاً الى الابتعاد عن اصحاب الصيت ، إلّا اذا أحسست ان بيني وبينهم رابطاً ذهنياً من النوع الذي يستهويني ـ وهذا نادراً ما حدث لي في حياتي . غير أنني في صباي كنت أغبط شاعراً عظيماً ، أحببته في ما نظم من شعر وفي ما جرت له من أحداث في حياته الصاخبة ، هو الشاعر الرومانسي الانكليزي شلي . كنت أغبطه على غناه ، اذ لم تكن به حاجة يوماً إلى عمل ، او الى بيع قصائده ومطوّلاته ، ولو انه كان مغضوباً عليه في بلده ، ولا يتحمس احد لنشر كتاباته التمرّدية . وكان أيام منفاه في بعض مدن إيطاليا تأتيه من انكلترا احياناً مقادير من أموال أبيه ، وحالما يتسلّمها يقذف بها الى ارض الغرفة ، وبقدمه يرتّبها في شكل دائرة . ثم يقسم الدائرة ، بقدمه ايضاً ، الى نصفين ، فيدفع بحذائه النصف الأيمن ليلتقطه صديقه « لي هَنْت » (العائش آنئذ طفيليا عليه) بحجّة انه سيدفع به ايضاً نفقات المجلة الأدبية الجديدة التي يحررها ، والنصف الآخر تلتقطه زوجته ماري لتنفقه على شؤون حياتهما اليومية . . . في صباي كنت أغبط شلي على ذلك ، وأتمنى لو اراني يوماً أفعل مثله .

لعل هذا هو السبب في أنني ، وأنا في الثامنة عشرة من عمري في القدس ، أيام كنت منهمكاً في ترجمة سيرة حياة شلي التي كتبها اندريه موروا ، حينما عُيِّنت معلماً في مدرسة (عملت فيها قرابة السنة ، قبل ذهابي الى انكلترا لاكمال دراستي) ، وتسلّمت اول

راتبٍ في حياتي ، وكان مقداره عشرة جنيهات فلسطينية بالضبط ، أسرعت الى صديق عزيز لي يعمل اميناً في مكتبة جمعية الشبان المسيحية . وفي الممرّ الذي يطلّ عليه باب مكتبه ، ألقيت بالاوراق الزرق العشر على ارض الممرّ ، وقلت : « أترى كم غنيّ أنا ؟ » ورحت اركل الأوراق وأدفعها على طول الممرّ ، وهو يضحك . وقلت له : « خذ ما تشاء ! خذ ! »

والتقطها صديقي مَلَك منصور ، واحدة واحدة ، ودسّها في جيبي وهو ما زال يضحك ويقول : « استر على حالك يا رجل ! بلاش فضائح ! »

وكان محقّا . فصيت الفقر فضيحة ، وصيت الغِنى يتقصّد بثّه الكثيرون ، ولو إيهاماً ، لما دأب المجتمع عليه من اعتبار صاحبه من أهل الرجاحة والوجاهة ، عن حق او بغير حق ، وكاد صيت الفقر يكون عند الناس أقرب الى المهانة ، فراحوا يتجنّبونه كالوباء ، حتى في فقرهم .

مما يذكّرني بقصة جحا عندما طمع في احترام الناس في بلدته ، فأخذ يروّج الشائعات عما كسبه من مال في تجارته ، وما اقتناه من نفائس ليزيّن بها بيته . وصدّقه كبير « الحرامية » ، واقتحم منزله في هزيع متأخر من الليل ، طامعاً في شيء من هذه النفائس . وأحسّ بذلك جحا ، الذي كان خفيف النوم ، فنهض بسرعة من على حصيرته ، واختبأ وراء الباب . ولكن اللصّ رآه ، وسأله : « هل انت خائف مني ؟ » فأجاب : « لا والله لست خائفاً منك » ، قال اللص : « لماذا اذن اختبأت هكذا ؟ » فقال جحا : « اختبأت لأني خجلان منك ، فكما ترى ، ليس في بيتي ما تسرقه ! » .

ولعلّه ترجّى اللص بألاّ يخبر أحداً عما شاهد ، احتواء للفضيحة . . .

« أمران لا يسمع الناس عنهما : موت الفقير وفجور الغني » . هكذا جرى القول منذ القدم ، فكان صيت الغِنى له دوماً حسناته الإضافية ، حتى في الموت . غير ان عصرنا الحديث أصيب بالشذوذ ، حين جعل من فجور الأغنياء ملهاة يسمع عنها الناس كل يوم ، بل يتابعونها بشغف ، عن طريق الصحافة النشطة التي راحت تتفنن في وصفه وتفصيله ، بالكلمة والصورة ، وغدت فضائح الاغنياء مثيرة للعواطف والفضول ، ومجلبة للمزيد من الصيت ، بل والغنى ايضا !

لئلا تبقى الأوراق في مهب الريح

نقرأ بين حين وآخر ان اوراق هـذا الكاتب او ذاك استقـرت في المكتبة الفلانية ، او اشترتهـا احدى الجـامعات ، او ابتـاعها جمّـاع موسر وضمّها الى ذخائره المكنوزة ، التي سيوقفها باسمه بعد مـوته على مكتبة او جامعة .

وهذا الكاتب او ذاك لم يعش في القـرون السالفـة ، ولا هو من مكتشفات الآثاريـين ولا من مكتشفات محققي التـراث : إنه عـلى الأكثر من مواليد اواخر القرن الماضي ، او اوائل هذا القرن . ولعله ما زال حيّاً ، او انه توفي قبل سنوات قلائل . ومع هذا فـإن اوراقه تتنافس على اقتنائها جهات علمية متعددة ، وتدفـع لقاءهـا احيانـاً مبالغ خيالية ، لتعزي اسرته وذويه بالتنازل عنها . ولسوف تفـاخر الجهة التي تحصل عليها في النهاية بأنها حافظة هذه الأوراق الثمينة ، وعلى الدارس ان يعـود إليها هي إن هـو اراد التحقق من اي نصّ يتعلّق بآثاره الأدبية او الفكرية .

هذا بالطبع لا يحصل في بلادنا ، فيما اعلم ، لأنّ سدنة المعـرفة والتنامي الحضاري عندنا بعيدون عن هذا الضرب من الوعي . انما هذا يحصل في الأقـطار المتقدمـة ، حيث تقوم الجـامعة بـدورها في الحفاظ على نتاج العقول الكبيرة ، الى جانب دورهـا الآخر في بث المعـرفة وتـطويرهـا عن طـريق البحث والتعمق . واقتنـاء الأوراق الخـاصة بكبـار الأدباء والمفكـرين والمبـدعـين من قبـل المؤسسـات

العلمية ، لا يحفظها فقط . من التلف والضياع ، بل إنه بترتيبها وتصنيفها واستنساخها بالوسائل الحديثة يجعلها ميسّرة للمزيد من الدرس والكشف والانتشار . فالمؤسسات بذلك تحرس كنزاً لا يعوّض ، وفي الوقت ذاته تهبه للناس جميعاً اذا طلبوه .

وقد قرأت في الأيام الأخيرة مقالاً لباحثة انكليزية تجمع قصائد و . هـ . اودن المبكرة جدا ، التي نظم بعضها في العشرينات من هذا القرن قبل دخوله طالباً في جامعة اكسفورد ، وبعضها بعد ذلك بقليل . وهي أعمال عدّها الشاعر من كتابات الصبى التي لم يهمّه ان ينشرها إبّان حياته . غير ان الباحثة وجدت في الأوراق المستنسخة التي عثرت عليها هنا وهناك في انكلترا ان الكثير من تلك القصائد اليافعة يشير الى المؤثرات الأولى في لغته وأفكاره ، ويلقي ضوءاً ، على نواح في قصائده اللاحقة ، ما كانت لتتّضح لولاها .

وطلباً للمزيد من آثار اودن في صباه ، وسعيا وراء المزيد من الدقة فيها ، شدّت الباحثة الرحال الى مدينة لوس انجيليس في كاليفورنيا بالولايات المتحدة ، لتراجع دون باكاردي ، الرجل الذي ورث الكثير من هذه الأوراق عن كريستوفر ايشروود ، صديق اودن ، رغم ما اقتضى السفر من كلفة . وهناك قدّم لها باكاردي نسخاً مصوّرة عن الأوراق التي طلبتها ، غير انها ارادت ان تطلع على الاوراق الاصلية نفسها . فاصطحبها الى قبو المصرف حيث خزنت الاوراق وراء الاقفال وفي حرز حريز ، كما تخزن المجوهرات النفيسة . وأخرجت الأوراق التي ارادتها ـ ولم تكد تصدّق عينيها . إنها ترى اوراق اودن القديمة الأولى ، مع مجموعة من رسائل تلك الفترة ، وتشمّ عبقها ، وتلمس نسجها . . . وفي منزل باكاردي ،

راحت في نشوة العاشق تتمعّن في كل كلمة ، وكل شطب ، وكل محذوف ، وكل نقطة حبر . وقرأت الرسائل ، وضاهت النسخ المصوّرة على الأصول ، ودققت الكثير من التفاصيل والمكتشفات ، قبل ان يعيد باكاردي تلك الأصول الى صناديقها المحروسة ، بعناية المعرفة والدراية .

وقد بات شائعاً أن يرجع الباحثون الى الأصول المخطوطة للكتب التي تم طبعها مرات عديدة منذ نشرها لأول مرة ايام حياة صاحبها ، ويكتشفون اموراً مذهلة ، ونصوصا اولية محذوفة او مغيّرة قد لا تقل روعة ـ بل قد تزيد ـ عما نشره بعد « التصحيح » . ومن احدث القضايا في هذا السياق ، مراجعة مخطوطة رواية « يوليسيس » لجيمز جويس ، وتمحيصها ـ واكتشاف ما يقارب خمسة آلاف « خطأ » او تغيير في النص الذي تمّ نشره وتداوله منذ اوائل العشرينات . وقد اثارت الطبعة الجديدة « المنقّحة » كثيراً من زوابع الرأي ، مع محررها وضدّه ، ما زلنا نتابعها في المجلاّت الأدبية .

وقد روجعت كذلك مخطوطات بعض روايات د. هـ. لورنس ، مما حدا بالمراجعين الى اصدار طبعات جديدة فيها تغييرات واضافات غير متوقعة . وما زالت حاضرة في الأذهان تلك القضية المثيرة التي كشفت تفاصيلها زوجة تي. اس. اليوت الثانية بعد وفاته ، بشأن التصحيحات والحذوف والاضافات التي اجريت على مخطوطة قصيدة « الأرض اليباب » ، سواء بقلم ازرا باوند ، او اليوت بالذات .

وفي الأشهر الأخيرة قامت ضجّة في الأوساط الأدبية حول مخطوطة رواية « جنة عدن » لارنست همنغواي ، وهي رواية عمل

عليها اكثر من عشرين سنة ، وانتحر عام ١٩٦١ قبل نشرها : واذا المخطوطة تقع في حوالى ١٥٠٠ صفحة ، في حين ان الرواية التي تم نشرها قبل عامين اثنين لا تتعدّى ٢٥٠ صفحة ، لكثرة ما أعمل فيها من حذف وشطب وتعديل . والجدل ما زال قائماً حول هذه الرواية « الفاضحة » ، التي وضعت « فحولة » همنغواي ، المأثورة عنه مما كان يكتب وينشر ، موضع شك كبير ، استغله كاتب واحد على الأقل من كتّاب سيرته مؤخراً لينسف اسطورة الفحولة التي غذّاها الروائي لقرابة اربعين سنة من حياته .

ليس غريباً ان العديد من الكتّاب يوصون في ايامهم الأخيرة بألا تُنشر أقسام معينة من مؤلفاتهم ، أو اوراقهم ، او رسائلهم ، إلا بعد موتهم بخمسين سنة مثلاً ، او بألّا تنشر ابداً بنصوصها كما هي ، او بأن تحرق . وهناك من « يوضّب » اوراقه ، ويبوّبها ، فتصل سالمة ـ او على النحو الذي يريده هو ـ الى أيدي ورثته او حافظي آثاره . ولكن الكثيرين منهم يتركون الأمر كله للورثة ، وللجهات التي يعرفون انها ستحاول اقتناءها ، وفرزها ، وفضّ مغلقاتها .

ومن أغرب الوقائع الأدبية بهذا الصدد ما قام به راهب يسوعي انكليزي في النصف الثاني من القرن الماضي ، هو جيرارد مانلي هوبكنز ، كان يكتب شعرا من نوع لم تعرف مثله اللغة الانكليزية جرساً وايقاعاً وتركيزاً في اللفظ والصورة ، ويكتفي بأن يرسل قصائده ، كلما كتب شيئاً منها ، الى صديقه ايام التلمذة في اكسفورد، روبرت بريدجيز ، وقد غدا بريدجيز بعد سنوات شاعرا مرموقا (وأضحى فيما بعد شاعر البلاط الملكي « المكلّل ») ، ولكن

هوبكنز كان يطلب اليه ألا ينشر قصائده ـ مع ما يرافقها من حديث كثير عن نظرياته في التجديد ـ بل انه احرق بعضها بنفسه ، بدوافع دينية . وانصاع الشاعر المشهور لرغبة صديقه الزاهد ، الى ان توفي هوبكنز عام ١٨٨٩ عن خمسة واربعين عاما . وبعد وفاته بحوالى ثلاثين سنة ، أي في عام ١٩١٨ ، نشر بريدجيز المجموعة التي كانت قد تراكمت في حوزته ، وهو ما زال في شك من ان هذا الشعر المدهش بجدته سيلقى إقبالاً من احد . واذا بهوبكنز يُعدّ من أعظم الشعراء الانكليز ، وأشدّهم تفردا في الاسلوب والرؤية . وكان له بعد ذلك اثر في الشعراء الشباب وفي تنشيط الحداثة في الصيغ الشعرية الانكليزية لا يقل اهمية عن دور تي. اس. اليوت . (وهل لي ان اذكر انني في العشرينات من عمري كنت أنا أيضاً من الذين افتتنوا بأسلوبه ولغته وايقاعاته ؟)

قصص المخطوطات التي يخلّفها المبدعون ويكتشفها الناس بعد موتهم كثيرة جدا . وقد يحتدم الجدل حول بعضها احيانا ، من حيث صحّتها او زيفها ، على نحو يقتضي تمحيصاً دقيقاً من الخبراء والعارفين قبل الاطمئنان اليها ، كما جرى قبل ثلاث سنوات او اربع ، حين اكتشفت قصيدة طويلة في مجموعة لشعراء مجهولين من القرن السابع عشر ، حفظتها احدى مكتبات اكسفورد الجامعية ، قيل إنها لوليم شكسبير ، لم يكن احد يعرف شيئاً عنها . وكان ذلك من أضخم الأحداث التي عرفتها الساحة الأدبية يومئذ ، واشدّها اثارة . وقد وجدت القصيدة من مكتشفها حماساً هائلاً في ما أورد من شواهد لفظية ، وادلّة نصّية ، واشارات تاريخية ، برهاناً على انها من قلم الشاعر العظيم . ولكنها وجدت ايضاً من الذين لم يقتنعوا بنسبها الى شكسبير تفنيداً يعتمد ايضاً الشواهد اللفظية والأدلّة

النصّية . وانقسم الباحثون ، والمتذوقون للقصيدة ، الى معسكرين متخاصمين ـ ولم تنته المعركة الى نتيجة حاسمة حتى الآن .

ولعل أغرب حادثة من هذا القبيل ، تتمثل في اكتشاف الموسيقار مندلسون ، في اواسط القرن التاسع عشر ، موسيقى يوهان سباستيان باخ ، وذلك بعد ان مرّ زهاء القرن على وفاة هذا الموسيقي العبقري ، اندثر فيه اسمه وضاع معظم موسيقاه . واذا اوراق « نوطاتة » الكثيرة تقع بمحض الصدفة بين يدي مندلسون . فقام بجهد منظم لإحيائه في المانيا ، واذا باخ واحد من ثلاثة او اربعة هم أعظم المؤلفين في تاريخ الموسيقى الغربية ـ ولعله أعظمهم جميعاً . . . مئة سنة طويلة مرت ، وطمست ذكراه وألحانه ، الى ان عادت موسيقاه فجأة الى الحياة لتهز العالم كما لم تهزه إلّا اللهم موسيقى فئة قليلة من الملحنين العظام .

ولكننا لا نريد الاعتماد على المصادفة في اكتشاف الآثار الإبداعية ـ ولا بد لنا من أخذ هذه الآثار مأخذ الاهتمام وعلى غرار منظم ، مهما تطلب ذلك من عناء او كلفة . ويحضرني الآن الجهد الكبير الذي تحمله الاستاذ ماجد السامرّائي حين راح يجمع ، بدافع حب شخصي محض ، رسائل بدر شاكر السياب ، الى ان استطاع ان ينشر مجلّدا كاملاً منها . وهو الآن على وشك اعادة طبعه موسّعا بما تمكن من الحصول عليه من رسائل فاته الحصول عليها سابقا ـ في الأغلب ، لتمنّع اصحابها ، او لعدم حفظها اصلاً بصورة تيسّر الرجوع اليها . وكنّا نودّ لو نجد من يحاول ان يجمع ايضاً الأصول المخطوطة لقصائده منذ أول بيت شعر نظمه ، لدراستها بكل متغيراتها ومضاهاتها مع ما تمّ نشره ، واكتشاف ما لم ينشر منها .

والذي يجب ان يلتفت اليه الباحثون في هذا الصدد ، ليس فقط كتب الأدباء والمبدعين في صيغها المنشورة ، على اهمية ذلك في المتابعة النقدية والتاريخية . فللمخطوطات الأولى أهميتها المتفرّدة ، سواء تلك التي تصلنا بشكلها « المبيّض » النهائي ، او تلك التي تصلنا بشكلها الأصلي ، اي كمسوّدات ، أجرى عليها صاحبها الشطب والتصحيح والتشذيب ، قبل ان تبيّض بخط اليد او بأحرف الطابعة . بل ان هذه المسوّدات التي يكثر فيها الشطب والملاحظات الهامشية والحذف والإضافة ، مع الكتابة التي بقيت كما وردت على قلم الكاتب عندما صبّها على الورق ـ هذه المسوّدات هي بحد ذاتها منجم غزير لمن يريد ان يستقصي بعض مصادر الابداع ونوازعه اللاواعية وأشكاله « الخام » قبل ان يُعمل فيها وعي الكاتب انتقاءه وتحويره وصياغته الأخيرة ، مما يضفي على الاوراق الأصلية قيمة مضاعفة . وقد جعل هذا الكثير من الجامعات في الغرب تتصل بالذين جعلت اسماؤهم تلمع في عالم الكتابة ، النثرية او الشعرية ، لتطلب اليهم ان يحتفظوا بمسوّداتهم ويقدّموها ، بيعاً او تبرّعاً ، لهذه الجامعات ، لكي تحفظ الى حين ينكبّ عليها الدارسون في يوم ما .

والمنجم الغزير الآخر هو رسائل الكتّاب التي هي بحد ذاتها وثائق فريدة ، تسجّل بعضاً من ذلك التاريخ « غير الرسمي » الذي قد يكون في النهاية ، عند تراكم المنشور من هذه الرسائل ، هو الذاكرة الحقيقية للعديد من احداث المجتمع والتيارات الفكرية والفنية كما رآها وساهم بها وأثّر فيها المبدعون أنفسهم . ومن هنا الأهمية القصوى لجمع هذه الرسائل وحفظها ، ودرسها ونشرها . وهو امر فطنت له الأمم الغربية منذ زمن بعيد ، ولم نفطن له نحن

جدّيا حتى الآن . كم أديباً او مفكرا عربيا منذ بداية هذا القرن رأينا رسائله في كتاب ، حتى ولو بشكل مختارات ؟ وإننا لنفرح حين نسمع ان باحثاً أكاديميا في بلد عربي يحاول جمع رسائل كاتب يدرسه ، كما يحاول جمع الرسائل التي ارسلت اليه من الآخرين ، ليتابع فيها تسلسل الأخذ والردّ بما له علاقة بحياته العامة او الخاصة ، بنتاجاته الإبداعية ، او بشؤونه الأسروية ، او بتقلباته المعيشية وارتباطاته العاطفية .

من الواضح ان بعضاً من ذوي هؤلاء الكتّاب ، لاسيما بعد وفاتهم ، يُعنَوْن عناية حقيقية بجمع رسائلهم واوراقهم ، متحمّلين كل ما يقتضيه ذلك من مشقة وكلفة ، غير ان قضايا التركات والإرث وتعقيداتها ، حين يتعدّد الورثة ويتباعدون ، قد تحدث إشكالات لا حصر لها في ملكية هذه الاوراق وعائديتها ، مما قد يجعل مراجعتها احياناً امراً غير ميسور ، وأحياناً مستحيلاً ، كما ان بعض الورثة ، لسبب او آخر ، قد يرفضون اعتبار مخلّفات سلفهم ذات أهمية عامة ، ويرفضون بالتالي اي التزام بحفظها ، ناهيك عن درسها ونشرها . وهناك الكثير من الوقائع المعروفة بهذا الشأن ، حيث نجد ، مثلاً ، زوجة الرحالة والمستعرب المشهور رتشارد بيرتون (١٨٢١ ـ ١٨٩٠) ـ مترجم « الف ليلة وليلة » وكتب عربية أخرى الى الانكليزية ـ تحرق بعد وفاته اوراقه ومذكراته ومخطوطة ترجمته لكتاب « الروض العاطر » التي عمل عليها لأربعة عشر عاماً ، لشدّة ضيقها باهتماماته الغريبة ، ولشدة غيرتها بوجه خاص من اهتماماته الجنسية .

وهناك امثلة على ما هو العكس من ذلك بالضبط ، لعل أشهرها

ما جرى لكتابات فرانز كافكا ، التي كان قد سلّمها الى صديقه ماكس برود في براغ ، واوصاه بأن يحرقها جميعاً بعد موته ، عام ١٩٢٤ . غير ان ماكس برود تريّث في تنفيذ الوصية ، ثم قرر إهمالها ، وراح ينشر كتابات كافكا اولاً بأول . وكان من المفارقات ان الشهرة التي لم يحظ بها برود من كتاباته هو ، حظي بها من كونه الرجل الذي رفض أن يحرق كتابات صديقه العبقري .

كيف يتصرّف ذوو الكاتب الكبير بأوراقه أمر لا حيلة لأحد به ، وليس لنا إلاّ الأمل في أنهم لن يعقّدوا الأمور بأكثر مما ينبغي ، وهم يتصرفون بحقهم المشروع في ملكية الأوراق ، حفاظاً على سرّ عائلي او خوفاً من فضيحة خاصة .

غير ان الأهم من ذلك هو ان المؤسسات العلمية ، ولاسيما الجامعات ، ومكتباتها بوجه أخصّ ، يجب ان تجعل شأناً من شؤونها محاولة اقتناء مثل هذه الأوراق ، مهما تكن حالات أصحابها . وقد آن لجامعاتنا العربية ـ وهي والحمد لله كثيرة ـ أن تنتبه الى هذا الأمر . إذ انها ، بما تستطيع ان تكرّس له من مال ، وأفراد ، وأجهزة ، هي الوحيدة التي بوسعها ان تهيّىء لأوراق مبدعينا الكبار الحفاظ والترتيب والتصوير على غرار علمي حديث يجعل مراجعتها ودرسها ممكناً ومجزياً .

ونحن نعلم ان الدولة اليوم تحفظ وثائقها بشكل علمي منظّم ييسّر للباحث الرجوع اليها ودرسها . والدولة أدرى بما ينبغي اعتباره سريا وحفظه مكتوماً لفترة ما ، قد تكون ثلاثين او اربعين سنة او اكثر ، وفقاً لمقتضيات امن الدولة وأمن الأشخاص الذين ساهموا في صنع قراراتها الداخلية والخارجية . وهذا امر غدا مفروغاً

منه ، اذا اردنا لتاريخنا ان يفهم ويدوَّن على حقيقته الموضوعيّة ، ولا يترك نهائياً لذاكرة هذا وذاك من الأفراد ، وكلهم بشر لا نعرف مبلغ الدقة والوضوح في ما يتذكرون ، كما لا نعرف حقيقة الأهواء التي تفعل في أنفسهم ، وبالتالي في ما تختزنه الذاكرة انتقائياً لديهم .

والذي نراه الآن هو ان اوراق الادباء والمفكرين والمبدعين المتميزين يجب ان تلقى اهتماماً مماثلاً ، يختلف بالطبع حجماً واسلوباً عن اهتمام الدولة بوثائقها ، ولكنه يقاربها في بعض ما يؤديه من نتائج يكون لها أثرها مع الزمن في التاريخ الثقافي والفكري للأمة كلها .

وهنا لا يفوتنا أن نأتي باستدراك صغير ، غير انه في قلب الموضوع : ما مدى ما يعلّقه الأفراد من أهمية على اوراقهم ؟ ما الذي يحفظونه فعلاً منها ، وكيف يحفظونه ؟ هل يعتزون بها ، بحيث لا يتلفون رسالة ترد اليهم ، او ورقة تتعلق بنتاجهم او حياتهم ، مهما تقادم العهد عليها ؟ فالمسألة في نهاية المطاف حضارية صرف . إنها تعتمد ذلك الشعور بالمسؤولية تجاه كل كلمة تكتب ، باعتبارها رمزاً يحمل من الطاقة والمغزى ما يتخطّى قيمته الآنية ، ويشير دوماً الى امكانات مستقبلية من القيمة والمغزى لا يحدّها الزمن .

في الأتون اللاهب

أربعون سنة !

أربعون سنة من النفي ، والشتات ، والعذاب . اربعون سنة من المطاردة والتقتيل والمجازر . أربعون سنة من الإصرار ، والرفض ، والتحدّي . اربعون سنة من العمل الكادح ، والتجربة العاتية والمقارعة التي لا تستكين ، ترفدها ذكريات كأنها دهور الخليقة الأولى وهي تنشأ ، وتكبر ، وتبدع انسانيتها .

ما من فلسطيني عرف الوطن قبل عام ١٩٤٨ ، وما زال حيا ، إلّا وكانت هذه خلاصة لحياته ، مهما تباينت المسارات ، واختلفت المنافي والمستقرّات .

وفي اربعين سنة ، تشكّلت الهوية الفلسطينية في الأتون اللاهب على نحو لم تكن تعرفه قبل اقتراف جريمة عام ١٩٤٨ بحقها ـ وكان الأعداء يحسبون انها سوف تتدمّر وتذهب ريحها في بضع سنوات من الاقتلاع والقهر . تشكّلت الهوية الفلسطينية وقويت على غرارها الخاص ، لا لتكون مُلك شعبها فحسب ، فتمدّه بديمومته وحيويته ، بل مُلك الأمة العربية كلها بقدرتها الإيجائية الهائلة : بصلابتها ، وبعد رؤيتها ، وعقلانيتها ، واتساع معارفها ، وتصاعدها الإبداعي ، وطاقتها على الحركة ، والفعل ، والبناء . بالضبط على عكس ما توهّم وخطط أعداؤها .

في حسابات الفواجع وخسائرها الرهيبة ، تحقق ربح لم يكن في البال ، هو هذه الهوية المتميزة التي تعطي الفلسطينيين هذا الصمود الراسخ ، وتجعل منهم خميرة الحياة للأمة العربية كلها . بل ان الفلسطينيين قد جسّدوا النموذج الأبرز للموقف الفدائي والفعل المقاتل للمظلومين والمقهورين في بقاع العالم أجمع ، وأصبحوا القدوة لحركات التحرر في كل اقاليم الأرض .

ولعل من حقائق الحياة والتاريخ ان الأمم لا تتكوّن إلاّ بالعسر والجهد . فالأمم لا تتكوّن ، ولا تتكامل شخصيتها ، إلا بالمآسي التي تخترقها ، وعبوراً لامتحانات السيف والنار والقنبلة . واذا كان هذا ما قد كُتب على الفلسطينيين ان يُمتحنوا به ، فقد عبروه الى حيث يتركون أثرهم في مسار التاريخ ، عربياً ، وخارج النطاق العربي ، في آن معاً .

ربما كان يحق لهم ان يكونوا في غنى عن هذا كله ، غير ان القدر فرض عليهم مشيئة اثبتوا في أربعين سنة انهم أكفاء لها ، واستطاعوا ان يؤدّوا دورهم ، وما زالوا يؤدونه ، على مستواهم الخاص ، والمستوى القومي العام . فالفلسطينيون ، في عصر التشرذم والتجزئة ، هم الوحدويّون الدائمون . لا لأن وحدة العرب هي اصلاً من مصلحتهم ، ويجب ان تكون مصدراً من مصادر قوتهم ومددهم ، بل لأنها في نهاية المطاف حلم الأمة الأكبر . والأحلام الكبيرة في اية امة قد لا تتحقق في جيلين ، او ثلاثة ، او اربعة : ولكن المهم ان تبقى هي الرائد الأعظم والنزعة المثلى . والفلسطينيون يغذّون هذا الحلم الكبير ، ليجعلوا منه الواقع الذي بدونه لن يكون للعرب شأن حقيقي في محافل العالم اليوم ، او في رحاب التاريخ في الغد .

في حسابات الفواجع الفلسطينية اذن ، تحقق هذا الربح الغريب : كلّما تهافتت قوى العرب ، وتضاربت اتجاهاتها ، كان على الفلسطينيين ان يشتدّ عزمهم ، ويقوى بأسهم ، ليستطيعوا الحدّ من التهافت والتضارب ، ويتمكنوا من توجيه القوى العربية نحو غاياتها الأصلية والأصيلة ، مهما صعب الفعل ، وكثرت التضحيات .

ولقد بات ظاهراً ان هذا الشعب الصغير عدداً ، والمبتلى بأن يكون في المقدّمة من معركة المصير العربي مع الصهيونية وما تمثّله من هجمة الآخرين على الأمة وقدراتها المستقبلية وثرواتها العظيمة ، لقد بات ظاهراً ان هذا الشعب اوجد له حضوراً متميزاً لا صلة له بحجمه الفيزيائي ، لكثرة ما حقق من انجاز حضاري ، لم يكن احد ليتوقعه قبل اربعين سنة . لم يكن لفلسطين يومئذ جامعة واحدة ، واليوم لها جامعات عديدة . والخرّيجون والأخصائيون الفلسطينيون في مجالات المعرفة كلها يتمتعون بنسبة عددية لشعبهم لا تعرفها الأقطار العربية ، ولا الكيان الصهيوني ، بل إنها قد تفوق ما هو سائد في أقطار العالم المتقدمة . وهم يضعون حصيلة عرقهم وثمار عقولهم في خدمة العالم كله . ولم يكن لفلسطين يومئذ من هو معروف في الوطن العربي في ميادين الأدب والفكر ، إلا شاعرين او ثلاثة ، او اديبين او مفكّرين او ثلاثة . أما اليوم فإن للفلسطينيين في هذه الميادين الحصة الكبرى ، والأثر الأعمق . وما ذلك كله إلا جزء من هذه الهوية الفاعلة طاقة وابداعاً وهي تتكامل في خضمّ النكبات ، لتصرّ على إشارتها المستمرة الى الدور الكبير الذي هو من حق الأمة العربية ان تلعبه في حضارة المستقبل .

ومن معجزات شعبنا المتواترة ، بعد اربعين سنة من إعمال النار والحديد فيه ، وعجزهما عن قهره ، هذه الانتفاضة الرائعة بالحجارة . فوطن الصخر تنبثق منه ايدٍ كالصخر . إرادتها كالصخر ، وكالصخر لا ينال من حقيقتها لا النار ولا الحديد . وكان لا بد للعالم أن يلتفت ، وينذهل . ويبقى على الأمة العربية جمعاء ان تُردف هذه الحجارة بحجارتها هي ايضاً ، وان تسترشد بصلابة هذه الأيدي الفتيّة وتهديفها ، لتجعل من إرادتها صلابة تماثلها وتهدّف مثلها ، كما فعل العراق ويفعل كل يوم ازاء الأعداء لثماني سنوات طوال ، مؤكّدا ومعمّقا هذه الصلة الجوهرية بينه وبين فلسطين في إصراره وقدرته على مقارعة القوى الضارية التي تريد افتراس العرب فرداً بعد فرد .

أربعون سنة عاتية مضت ليتضح هذا ، ولو بعضه !

أربعون سنة عاتية مرّت ليصبح هذا واقعاً علينا اليوم ان نعرف كيف نتعامل معه لصالح الفلسطينيين ، وما صالحهم إلا صالح العرب جميعاً ، إن هم ارادوا ان يكون لصرختهم صداها المدوّي في عالم لا تهزّه إلّا صرخة القوة .

١٩٨٨

الانتفاضة
| بعد سنتين |

الفلسطيني لا يُقهر .

يْساء إليه ، تسلَّط عليه العذابات ، يُجوَّع ، يطلق عليه الرصاص ، يعتقل بالآلاف ، تهدّم بيوته فوق رأسه ، يُجتثّ من أرضه ، يشرّد في ربوع الدنيا . ولكنه لا يُقهر .

لأكثر من سبعين سنة يساء الى الفلسطيني ، ويُستطرد ، ويُضطهد ، ولكنه لا يقهر .

وقصته مع غزاته ومضطهديه قديمة قدم التاريخ . وبقدر ما أساء فهمه الغزاة والمضطهدون في القرون الخوالي ، وأخطأوا في تقدير قوته وصلابته يعودون فيُسيئون الفهم ويخطئون التقدير مرة أخرى . وينسون ان الفلسطيني لا يقهر .

والانتفاضة ، وقد مرّت عليها سنتان زاخرتان بالبطولات ، دليل آخر على هذا كله .

أين ، في اقطار المعمورة كلها ، نجد بلداً كفلسطين يُجرَّد عُتُوًّا من سلاحه ، ومع ذلك فإنه يقاوم في كل يوم من حياته ، اسبوعاً بعد اسبوع ، سنة بعد سنة ، لأكثر من سبعين سنة ؟ ويقاوم من ؟ يقاوم فئة هي أشرس ما عرف التاريخ من دهاة ومتآمرين على البشرية أينما كانت .

وقد جاءت ثورة الحجارة تتويجاً هائلاً لتصعيد الارادة الفلسطينية ، هذه الارادة التي تتفجّر من الصخر مع ولادة كل طفل على هذا الصخر . ليس في التاريخ ، مهما توغلنا في استقرائه ، حدث واحد يماثل بغزارته وثباته هذه البطولة المذهلة في عزيمتها ، وانسانيتها .

فالفلسطيني لا يقهر .

وكلما نسف الصهاينة دارا فلسطينية ، بحقد ما عرف مثله أشد البرابرة وحشية ، قعد أصحاب الدار على خرائبهم ، ورفعوا أيديهم بعلامة النصر . . . فالفلسطيني قد يغلب على أمره ، ولكنه لا يُقهر .

ومن حق هؤلاء الصبية الرائعين الذين يقذفون رؤوس العدو بالحجارة ، أن ينتصبوا كالجن حتى على خرائب الدور التي هدّمها العدو ، ليعلنوا للعالم ان الفلسطيني لم يُقهر ، ولن يقهر . وهم يعرفون ان كل دار نسفت ، سيقام مكانها عشر دور أرحب واجمل .

سنتان من بطولات تتكرر كل ساعة ، وكأنها معجزة ، ولسوف تستمرّ البطولات ما دام العدو على تعنّته الشرير . فحجارتنا لا نهاية لها ، وصخرنا ولود كنسائنا . وكل ولد عندنا يعلم ان الفلسطيني لا يقهر .

١٩٨٩

ترحال منعش، مقلق
مع ناظم رمزي
في «كتابه» العراق : الارض والناس »

الأرض والناس ـ

الناس ، هؤلاء الذين تصنعهم الأرض ويصنعونها ؛ تغيّرهم الأرض ولا تغيّرهم ، يغيّرونها ولا يغيّرونها . هؤلاء الذين خلقهم الله بهذه الأعداد الغفيرة لأنه ، فيما يبدو ، يحبّهم ـ مهما غفل عنهم وتركهم بين الحين والحين لمصائرهم . هؤلاء الذين يطلعون مع الشمس اطفالاً ويافعين ، صبية وصبايا ، يملأون الأزقة القديمة حركة ولعبا ، ويضربون الكرة في باحات الدور التي عفّت عليها الأيام ، ويسرعون عبرها الى مدارسهم الجديدة . هؤلاء الذين يطلعون مع الشمس نساء يردن المياه الدافقة ويقفلن عائدات الى اكواخهن ، أو يكدحن مسربلات بالسواد في نقل اكوام الطابوق في الكُوَر من مكان الى مكان . هؤلاء الذين يطلعون مع الشمس رجالاً وكهولاً يحملون المساحي ، ويحفرون ويزرعون ويحصدون . هؤلاء الذين تطلع عليهم الشموس وهم في دأب ، وتغيب عنهم وهم في حركة : هؤلاء الناس ، القديمون قدم التاريخ ، العريقون عراقة الأنهار الباقية والحضارات المندثرة ، وهم لا يندثرون ، ولا يزيدهم التاريخ إلّا بقاء وحضورا .

هؤلاء وغيرهم هم الذين يسجّل صورهم ناظم رمزي بعدسة كاميرا لا يعرف إلّا قلّة من فناني العالم كيف يستخدمونها مثلما هو

يستخدمها ، بهذا « الاسود والأبيض » الذي هو اقوى تعبيراً ، وأعمق فعلاً ، من كل لون .

عدسة هذا الفنان هي عينه العاشقة ، التي لا حدّ لقدرتها على الاندهاش ، والتقاط ما هو عفوي وصادق ونافذ الوقع في النفس في حياة الناس اليومية . عاديّة هي هذه الحياة ، ولكنها غير عادية في عين هذا الفنان العاشق لها ، ولأصحابها . هؤلاء الناس ليسوا أبطالاً يجترحون المعجزات بعبقريتهم أو شجاعتهم او شدة ضربهم . ولكنهم ، في عدسة رمزي ، هم الأبطال الذين يصنعون الحياة ، ويغذون جوهرها الذي لا يفنى ، وان لم يتحدّث عنهم احد ، وحياتهم هي نسيج البطولات اليومية الصغيرة التي ، في نهاية الأمر ، من اجلها يغنّي المغنّون ، وينظم الشعراء ، ويحكي القصاصون .

الأرض ، الماء ، الطين ، الديمومة ، الخصب التموزي بعد كل موات : إنها مواضيع العراق الأبدية . الأرض وما تبعث من أحشائها من حياة قد لا تبقى إلا بعناية باريها الذي يحبّها ، فينحاز لها ويكثر منها ـ كهذه العصافير المالئة السماوات ، الحاطّة على أقصاب الأهوار ، فتحمل كل قصبة في أعلاها عصفوراً وكأن رأسها المرفوع قد انبثق عن زهرة من ازاهير الجنة . والمدن الصغيرة تتوالد ، وتنتشر ، وتجثم على التلال الترابية التي تحجب في بواطنها مدناً سبقتها ، ليبقى حبل السرّة غير منقطع مع خصوبة الدهور التي هي تاريخ العراق .

ترحال منعش ، مقلق ، ومثير ليس للعين وحدها ، بل للحواس كلها ، ومحرّك لأخيلة ما مضى ، وما هو ماضٍ ، وما سوف يأتي ـ

هكذا هو الترحال بين صفحات هذا الكتاب الذي كل صورة فيه تقول حقاً اكثر من ألف كلمة .

والترحال ليس فقط من أقصى مياه الجنوب الى اقصى جبال الشمال ، وليس فقط بين الجدران المتآكلة وتجمّعات مياه الطرق التي تعكس منارات الفضاء ، بين عقود الأزقة في المدن العتيقة وأبوابها المرصّعة بالمسامير الثقيلة والبرونز ، والأسواق التي تبعثرت فيها الكتب والصور والمسابح والخرق . ليس فقط بين مراقد الأئمة المتلألئة بزخارفها وآياتها الكريمة ، الحاضنة شيوخها المعمّمين الملفّعين بعباءاتهم وعلومهم . إنه ايضاً ترحال بين اناس هدّهم التعب والحرمان والانتظار ، بقدر ما هو ترحال بين الوجوه الناضحة بقواها المذهلة : وجوه تضحك ، وتنسى ، وتتأمل ، وتغيب ، تسجّل ملامحها الحبّ والمشاقّ واللهو والسأم ـ وجوه يبدو بعضها كأنه جاءنا عبر القرون من الجداريات الأشورية التي حفظتها نمرود ، ويبدو بعضها كأنه إحياء لتماثيل سومرية تعود الى اكثر من اربعة آلاف سنة خلت . . .

إنه ترحال بين اصواتٍ تعلو كضرب مطارق الصفّارين ، وتمرح كقهقهات الصبية ، وتنخفض همساً كهمس النسمات عبر السهول الرحاب . وهو ترحال ايضاً بين المفارقات والتناقضات ، كأي ترحال ذكيّ بعينين مفتوحتين. غير انه دائماً ترحال المحبّ الذي ، حين يتولّه بالمحبوب ، يرى كل شامةٍ فيه حُسْنا ، وكل عيب مدعاة للمزيد من الحب . هذه الشناشيل الخشبية المتداعية ، هذه الجدران التي تهافت لَبْخها وكشف عن طابوقها ، وهؤلاء الشيوخ المدخنون على مقاعدهم الخشبية الطويلة ازاء أقواس البوّابات الشامخة ،

هؤلاء الكَسَبة بما يدفعون من عربات بدائيّة محملة بنوافلها ، هؤلاء الأطفال في الشوارع بدشاديشهم البيضاء يتطلعون من النوافذ التي على مستوى الرصيف الى أعماق السراديب واسرارها ، هذه الحاصدة الفتيّة بمنجلها التائه بين الحصيد والسماء ، هؤلاء العجائز الحاملات اثقال الطابوق المرتَّب على رؤوسهن كالمنائر ـ إنها كلها مثار العشق المتأرجح ، ككل عشق ، بين اهزوجة الفرح وشهقة البكاء .

ويتواتر التقابل بين البلى في المباني والخلفيات وبين نضارة الأطفال والصبية ازاءها ، بوجوههم الضاحكة وقاماتهم المستبشرة وهم يلعبون ويتصايحون ويتقافزون ، في الأعياد وغير الأعياد ، كأن الشيخوخة المحيطة بهم ستجد انبعاثاً جديداً لكل ما هو يانع يتألق ، في حيويتهم وتفجرهم في كل اتجاه .

ويؤكد ذلك دوماً تراكب النور والظلام ، سطوع الشمس وحلكة الظلال التي تنثرها الشمس بسخاء على كل شيء . فالأرض هنا ، كما الناس ، كما الماء والنبات ، هبة من هبات الشمس وتزاوجها مع الطين . هبة من هبات ثنائية الضياء والعتمة ، كأنما من هذه الثنائية انطلقت اغنية هذه الأرض وهؤلاء الناس ـ أغنية تملأ حناجر الأيام . ولوحات ناظم رمزي تلتقط هذه الأغنية المسترسلة بالذات وتجسّدها كأغنية من أغاني العراق القديمة ، عميقة الحزن مرة ، ضاجّة برقصها مرة ، وتجعل من هذا الفنان أبرع من صوّر هذه الأرض وهؤلاء الناس ـ أصدق المصورين عيناً ، وأملأهم بالحب .

وهو كل مرة يتعامل مع موضوعه عن عدة طرق في وقت واحد : فالتناغم، والتقابل، والإتساع ، والإيحاء، ما كانت لتتحقق معاً

لولا تمكّن الفنان من أسرار صنعته . والشاعرية التي تتسرّب الينا بسحرها الغامض انما ترفدها سيطرة الشاعر على وسيلته الآلية في كل حالة . وبتوالي الصور ، تتراكم المشاعر وتتداخل وتتكثف ، جاعلة من الكتاب في النهاية وحدة تتماسك اجزاؤها في كلٍّ نابض بالحياة ، وجدير بعنوانه .

ورمزي يفعل ذلك عن وعي وإحكام . فهو يقول في تقديمه لكتابه :

« بدأت التصوير الفوتوغرافي كهواية عام ١٩٤٦ ، عندما استلمت كاميرا « بوكس » بدائية ، كهدية في مناسبة ما عدت أذكرها . ولكن الذي ما زلت اذكره هو المتعة الكبيرة التي وجدتها في الصور التي التقطتها بها . وشجّعني ذلك على اقتناء كاميرا متطورة أعطتني صوراً أفضل ، ووضعتني على الطريق التي ما زلت منطلقا فيها (. . .) »

ثم يستمر ليقول :

« الصور التي في هذا الكتاب التقطتها عبر مدة طالت عشر سنوات ، من ١٩٥٢ الى ١٩٦٢ ، وهي فترة كبيرة الأهمية اجتماعيا في تاريخ العراق .

« لقد كنت حريصاً على تصوير وجوه وأشكال الناس الذين احببتهم طيلة حياتي ، وتصوير ذلك الحسّ الانساني والشعري الغامض الذي يتصل بطريقة عيشهم وعملهم .

« لقد اردت ان اسجّل ليس فقط ملامحهم الجميلة ، وقد نُحتت بتلك الصلابة الرائعة التي تغذّيها قوة داخلية لا تُستنفد ، بل

الشـوارع والأزقة والبيـوت التي تؤلّف الخلفيـة لحيـاتهم اليـوميـة ، والحقـول والمشاغـل التي كـانـوا يجـدون ويكـدُّون فيهـا . وكـانت الكاميرا ، بالنسبة لي ، هي الأداة التي حاولتِ عن طريقها ان أعبّر عن حبي لـلأصالـة والبسـاطـة والنبـل التي يتّصف بهـا النـاس في وطني . »

وتحديد تاريخ هذه الصور بعقد الخمسينات واوائل الستينات ، له اهمية توثيقية خاصة ، تضاف الى اهميتها كأعمال فنية لها قيمتهـا المطلقة . وما من شك في ان هاتين الأهميتين مجتمعتين معاً هما اللتان دفعتا بالفنان الى اعادة النظر في هذا الكتاب ، الذي كان رمزي قد طبعه ببغداد عام ١٩٦٤ ، ونفد في الحال ، فأصدره الآن مجدَّدا ، مع اضافات عديدة ، وبحجم اكبر ، وبطباعة في لندن اكثر اتقانا مما كـان ميسَّراً لمـطبعة ثنيّـان ورمـزي في اواسط الستينـات ـ فجـاءت الصور أقرب الى اصولها الفوتوغرافية المتميّزة .

وهنا لا بد لي من القول إنني كثيراً مـا اردت ان اكتب عن هذا الرجل ، الذي ما احسب فناناً عاش لفنه بحرارة اكثر منه ، فكان يوقفني عما أريد ، ويجبرني على الاستجابة لرفضه . فرمزي من شأنه ان يسلّط الأضواء على الفنانين الآخرين بكل ما تتيحه له وسائله في التصـوير والـطباعـة ، ويرفض ان يسلّط احـدٌ عليه الضـوء ، بل ينسحب باصرار من أي ضوء قد يباغته ، لئلاّ يشير الى حجم الموهبة الفائضة التي يمتلك منها أضعاف مـا يمتلك معظم الآخـرين . وقد تابعته منذ اوائل الخمسينات في شتّى نشاطاته الإبداعية ، ووجدت ان كل ما يبغيه ، ويتعب من اجله ، ويسهر الليالي لتحقيقه ، هو العمل الفني نفسه ، تصويراً فوتوغرافيا كـان ، او رسماً بـالزيت او

التخطيط ، أو إخراجاً متفرّدا للكتاب ، او كرّاس ، او مجلّة . وعمله الطباعي منذ تلك الأيام ، اضافة الى نتاجاته في التصوير والرسم ، يضعه في خانة خاصة مع روّاد الحركة الفنية في العراق ـ هذه الحركة التي تجني اليوم ثمار جهود اولئك المؤسسين الأوائل ، الذين ينتمي رمزي اليهم .

وكلما تأمل المرء في ما انجزه ناظم رمزي ، المبتعد دوماً عن لغط الفنانين وضوضائهم ، ازداد قناعة بأنه من تلك الفئة القليلة الخلاّقة التي اعطت الابداعات العراقية الكثير من نكهتها وسماتها : إنه من تلك الفئة التي تضمّ افراداً كجواد سليم وبدر شاكر السيّاب وغيرهما من المتميّزين ، الذين جاءت أعمالهم مشحونة بنوع خاص من الشاعرية ، والجمال ، والقوة ، المنبثقة عن عواطف يكاد لا يستطيع المبدع منهم ان يعطيها مداها الكامل الجارف ، فيحاول ويعيد المحاولة ، وتكون المحاولات دفعاً بالطاقة الخلاّقة لفترتنا الراهنة ، وتوسيعاً لأحلامها وقدراتها . وكان رمزي رفيقاً لهؤلاء الرواد ، ولما يزل ، طوال الطريق ، وسجّل بكاميرته الكثير من حياتهم ما كان ليجد له سجلاً لولاه .

ولعل القليلين اليوم يعرفون ان الفن الطباعي مدين بالكثير لرمزي ، منذ ان انشأ مطبعة صغيرة مع المرحوم يحيى ثنيان ، ثم وسّعاها معاً بسرعة ، في ظروف صناعية كان عليه دائماً عن يتغلّب على بدائيتها ومصاعبها بذكائه وموهبته ، واصراره على الجودة المطلقة ، مهما كان الثمن . وقد ترك اثراً عميقاً في شكل وتصميم كل مطبوع تكفّل به ، وبصورة أخصّ في شكل وتصميم بعض المجلاّت التي اشتهرت في العراق منذ اوائل الستينات : من

« العاملون في النفط » ، عبورا الى « آفاق عربية » ، ووصولاً الى « فنون عربية » ـ والأخيرة هي المجلة العربية الفصلية التي لم يصدر ما يضاهيها اخراجاً ورونقاً ومادة فنية حتى اليوم في أي مكان . وفي اثناء ذلك ، تتلمذ عليه عدد من أفضل المصممين الذين شكلوا بعض العمود الفقري لفن التصميم في الطباعة ببغداد على ارفعه .

وقد أنشأ رمزي ، في قرابة خمس وثلاثين سنة ، مطبعة بعد أخرى ، بموارد ضئيلة ، ولكن بنتائج طباعية تجعلها المتفوقة دوماً بين مطابع بغداد ، لاسيما في الطباعة الملوّنة . ودار واسط (باميغاب) ثم دار التصميم « آرتسكان » ، اللتان انشأهما في السنوات الأخيرة في لندن ، انما هما امتداد لهذا العمل الإبداعي المتواصل .

وكتاب « العراق : الأرض والناس » صمّمه وهيأه للطبع بنفسه وبجهده الفردي في مؤسسته « آرتسكان » ولذا فإنه عمل فني كبير على اكثر من مستوى . إنه لا يصوّر العراق في بعض من تجربته الانسانية والاجتماعية فحسب ، بل يصوّره كما يراه فنان رائد هو من صنع هذه التجربة بالذات ، فنان هو من صنع تراب العراق ومياهه وشموسه .

١٩٨٩

أرداش : الرسام شاعرا

رائع ان يكتب الرسام شعراً . فهذه المساحات الشاسعة من الألوان ، هذه القماشات المالئة فضاءات الجدران بشخوصها ورموزها وغوامضها ، هذه كلها لم تكفِ أرداش لقول ما يريد ان يقول . وكان لا بدّ له من الكلمة ، المنقذ الأخير حتى لمن أتقن الضربات اللونية العريضة في فسحات لوحات لعلّ ما من حرية في تجربة الانسان تساوي التعامل معها انطلاقاً ونشوة وجرأة .

الكلمة ، هذه السرينة الغاوية ، هذه الشرسة الناعمة ، هذه الملوّحة أبداً بصور تتوالد ، وتنشطر ، وتتشظّى ، الى ما لا نهاية . ومن هنا عشق الرسام لها ، حين يجدها تأتيه بصور أخرى تعجز عنها الريشة . حتى ميكيلانجلو ، الذي طوّع الخط واللون والحجر كما لم يطوّعه انسان ، وجد ان لا بد له من ان يكتب قصائد ـ ملجأه الأخير ، منقذته الأخيرة ، من عذابات لجاجة التعبير .

وشاعرية ارداش هي في أنه يكتب الشعر كما لا يكتبه إلّا رسام لا يغمض له جفن . فهو يقظ ابداً ، يتسقّط الكلمات بالعين ، لا بالذهن ، فيقذفها صوراً ، لا جُمَلاً ، وتتناثر المعاني في كل صوب ، وتراها العين في نثارها وتجمّعها في اضطراب كاضطراب الحلم .

شاعريته هي في انه يكتب الشعر كما يخشى اي شاعر ان يكتبه ، أو كما يتمنى لو انه يستطيع ان يكتبه . لا تنسيق ، لا تناغم ، لا

منطق ، حيث الاعتماد في معظمه على الشرر الذي ينطلق من قدح الأضداد .

إنها الشاعرية التي تنتعش بروعة المستحيل . فهو ، كما يقول ، يستطيع ان يرسم الغيوم والطيور ، السفن والبحار ، يرسم الله غاضباً ويرسمه رحيما ، يرسم الأرض والأمطار والمناجم ـ ولكنه لا يعرف كيف يرسم ملامح الوجه الذي يحب ، لأنه المستحيل الذي يعصى على كل فن ويستحثّ الأصعب من كل فن .

وهذا سرّ من أسرار العشق . وهو عند ارداش عشق دائم ، جريح ، ساخر من نفسه ، لا يبالغ ولا يهوّل ، أسير المفارقات المستمرة التي تجعله يرى أحلاماً ، « وهو الذي لم يحلم قط » ، كما يقول . يأتيه الشيء صورة ، ليندرج في سياق صور غير متوقعة ، فتتجدّد صدمة الألم ، وتتكرر بها طعنة العشق .

ما أبسط هذه اللغة ! ولكن ما اكثف دلالاتها وإيحاءاتها !

الصداقة ، الحب ، الشهوة : الاتصال دوماً جسديّ ودوماً ضبابي . فالتجربة آنية وفيزيائية ، غير أنها في ومضة واحدة تتحول الى غمام أبديّ : إنها تزاوج اللذة والذكرى في غيبوبة الشعر .

هذا الذي يرى المدينة « عذراء مباحة » ـ مستباحة ؟ ـ هذا الذي يحاور أحجارها ، وأبوابها الوحشية ، ويقرأ رسائل الأحباب على مصاطب شوارعها : يرى نفسه أميرها ، واذا هو « محارب من خزف » في سيرك المدينة . إنه المهرّج الذي يعتصر الأحزان ضحكة للآخرين .

وفي طرقات المدن ، في حدائقها . في ضباباتها ، في لهيبها ، هو

دائما مع ذلك « الطير الأبيض ذي الشفاه العريضة » ، تلك المخلوقة التي يشعرنا في كل ساعة بأنه وإياها ثائران في أرض حرقتها الشمس ، حيث هما ايضاً يحترقان عبثاً ، مع الأزهار .

والزهرة فراشة ضائعة في الطرقات .

أهمسٌ وئيد هنا ، أم صراخ مكتوم ؟ لا يأس هنا ، ولكن ايضاً ، لا امل . ولا شيء يبقى هنا ، إلا الشعر والأسى ، حيث الزمن هارب ، لا يستكين . يسرق ، ويهرب ، والشاعر هو « عاشق هذا الزمن » ، محاولاً الإمساك بالطير الأبيض مرة اخرى .

رائع ان يمسك ارداش بلحظات العشق الهاربة ، عن طريق الكلمة ، كما حاول ان يمسك بها عن طريق الصورة ، وهو هائم في متاهات الغربة ، متاهات الحنين الى نبعه الأول ـ أيام كان معنا ، في الخمسينات ، فتى أصغرنا سناً في « جماعة بغداد » ، ومليئا مثلنا برؤى المستحيل .

١٩٩٠

النقد المعماري والنقد الفني

هناك صلة قوية بين الفن التشكيلي والفن المعماري ، تبدأ عند المخطط الأول الذي يصمّمه المهندس ، وتستمر طوال مراحل التصاميم والمخططات التفصيلية اللاحقة ، فالمقترب البصري ليس اساسيا فقط في الحالتين ، التشكيلية والمعمارية ، بل يكاد الفن الواحد يصب في الفن الآخر عند البدايات المهمّة ، ويشارك الواحد الآخر في المفعول البصري والذهني عند النهايات الحاصلة .

ورغم هذا التداخل الضمني بين الحالتين ، فإن الفرق بينهما مهمّ ايضاً . ففي حين لا يعتمد الرسم او النحت إلا خيال وقدرة الفنان الفرد في خلق تجربة بصرية تحرّك ذهن المشاهد ، او تثير حسّه الجمالي ، او استطلاعه المعرفي ، فإن العمارة تفعل ذلك كله وفي الوقت ذاته تؤدّي وظائف حياتية شديدة الخطورة للأفراد والجماعات معاً ، على نحو ليس للفن التشكيلي فيه إلاّ دور ثانوي .

ولكن لاشتراك الفنين في التجربة البصرية على بعدين ، كما في الرسم ، او على ثلاثة أبعاد ، كما في النحت المدوّر ، فإن ثمة عناصر تكوين اساسية تبدو فاعلة في الفنين ، تتسمّى جميعاً بالمصطلحات النقدية نفسها في تحديد القيمة الذهنية او الجمالية او المعرفية لكل منهما . وليس غريباً ، لذلك ، ان نجد ان بعض مشاهير نقّاد الفن التشكيلي ودارسيه كانوا ايضاً نقادا ودارسين للفن

المعماري ، بدءا من أفلاطون وارسطو ، وامتدادا الى ليوناردو دافنشي وفازاري في عصر النهضة الاوروبية ، وجون رسكن في القرن الماضي ، حتى هربرت ريد ولويس ممفورد في زماننا الراهن .

ولعلنا نرى الأصل في تداخل اللغة النقدية بين الفنين في العدد الكبير الذي حفظه لناالتاريخ من أسماء العظام الذين مارسوا الرسم أو النحت أو كليهما ومارسوا في الوقت ذاته الهندسة المعمارية، ابتداءً بـ فيدياس الذي هندس البارثنون (في القرن الخامس ق. م.) في أثينا وأشرف على بنائه، إلى جانب قيامه بنحت عدد من أروع تماثيل الحضارة الإغريقية ، واستمراراً ببعض اساطين النهضة الأوروبية، مثل ميكيلانجلو وبرنيني، ممن جمعوا بين العبقريتين. وفي القرن الثامن عشر تشتهر رسوم المهندس بيرانيزي بما يطلقه خياله المحموم من تهاويل معمارية، تتراكب فيها القناطر والأقواس على الأدراج والسلالم، والقصور المحيّرة بأعمدتها وفضاءاتها على الأقبية الفسيحة المتشعّبة بعتامتها وسلاسلها وحبالها. . .

والقائمة طويلة، نجد فيها مثلاً، بين من هم أقرب إلى زماننا، لي كوربوزييه، وحسن فتحي - وكلاهما رسام مقتدر إضافة إلى كونه معمارياًمتميّزاً .وفي العراق لن نغفل عن ذكر المهندس قحطان عوني الذي كان أيضاً (حتى وفاته عام ١٩٧١) رساماً نشيطاً وأحد أعضاء «جماعة بغداد للفن الحديث»، وكذلك المهندس قحطان المدفعي، من «جماعة الرواد»، ومعاذ الآلوسي، وغيرهم.

ولا أحسبنا نغالي إذا ذهبنا في القول إلى أن العمارة العربية شديدة الصلة بتخطيطها ورؤيتها النهائية بالرسم الزخرفي العربي، واعتماد كليهما على توالد الأشكال من وحدات هندسية أولية قوامها

المسطرة والفرجار، كما في العمارة الأندلسية في أوجها.

وواقع الأمر أننا لن نستطيع فهم الحركة الحديثة في العمارة بدون فهم تفصيلي للحركات الفنية التشكيلية التي نشطت بأساليبها ونظرياتها منذ أواسط القرن التاسع عشر، وتوالت الواحدة بعد الأخرى في توسيع مستمر للرؤية الإنسانية ولإمكانات التجربة البصرية وانعكاساتها على الفكر والحواس معاً، ومنذ إنجاز بناء القصر البلوري في لندن عام ١٨٥١ ، ودخول الحديد والسمنت والزجاج كمواد أساسية في العمارة، أضحى التشكيل المعماري طيّعاً (نسبياً)، كالتشكيل في اللوحة عند الرسام، أو صياغة المرمر والمعدن عند النحات. وهكذا توثقت الصلة أكثر فأكثر بالتشكيل، وانفتحت آفاق للعمارة لم يعرف التاريخ مثلها أمكانات شكلاً وتجربة بصرية، من مباني انطوني غاودي المذهلة بسرياليتها، إلى تشكيلات فرانك لويد رأيت التي تمازج بين التعبيرية والتجريد.

في متابعة هذه المنجزات، التي تشترك جميعاً في أنها تنهل من النزعة العميقة نفسها لدى الانسان، نشأت منذ البداية عند الدارسين والمتأملين لغة فكرية، لغة تقويمية ونقدية، أوجدت مصطلحات مشتركة يسّرت من ناحية دراسة هذه الفنون، وكانت، من ناحية أخرى، عاملاً من عوامل تقدّمها وتطورها.

بعض هذه المصطلحات المشتركة نكاد نردّده كل يوم في نظرتنا الى الرسم والنحت كما في نظرتنا الى العمارة في شتّى اشكالها . من هذه المصطلحات ، على سبيل المثال ، الشكل ، الـ « فورم » ، الصيغة ، الفضاء ، الكتلة ، المستوى ، السطح ، الفراغ ،

التـوازن ، التناغم ، التقـابـل ، التضـادّ ، التنـاظـر ، الخلفيـة ، الأمامية ، الحركة ، السكـون . . . الى آخره ، وهنـاك ايحاء هـذه كلها للمتلقّي بالفرح او الكآبة ، بالتحليق او السقوط ، بالاتساع او الضيق . فالشكل والفضاء والكتلة ، مثلاً ، في كل من الفنين هي عوامل ذات أثر مباشر وعميق في نفس المشاهد، ولا بدّ عند دراستها معماريا او تشكيليا من اللجوء الى لغة نقديـة مشتركـة . وهي لغة تثري ليس مفهوماتنا الفنية المطلقة فحسب ، بل تثري ردود الفعل فينا ، ذهنياً ونفسياً وجماليا ، على غرار متماثـل في الفنين ، مـا دام موقفنا البصري من التشكيل والعمارة هو موقف المتحاور مع كل ما تراه العين فتستجيب له النفس بشكل ما ، او لا تستجيب .

ثم ان عملية النقد تتحرّك ازاء الفنين بعوامل حضارية متمـاثلة ايضاً ، يلعب فيها التاريخ نفسه ، بتقلباته الذوقية والاجتماعيـة ، الدور ذاته : فكلاهما عملية دينامية لا تكفّ عن التغيّر والتواصل مع تـطور مواقف الافـراد والجماعـات من الأفكار المجـرّدة والمرئيـات المجسّدة ضمن حركة التاريخ . ولكننا ندرك ان دينامية العمارة اشدّ حضوراً في المجتمع ، وأقوى مثولاً في تجربة الحياة يوماً بعد يـوم ، بسبب طبيعتها التي تتعدّى الرؤية المجرّدة الى العيش في داخلها ومن خلالها .

وأشكال العمارة وبنيتها الفعليّة انمـا هي دوماً من نتـاج تفاعـل الـزمان والمكـان ، وهو امـر قـد لا يبـين بهـذا الـوضـوح في الفن التشكيلي، مهما يكن غنيـا برمـوزه وايحاءاتـه . بل لنـا ان نقول إن العمـارة هي وليدة مـا يعـرف الانسـان من معتقـد ، وسيـاسـة ، وفنـون ، وتقنية ، وطمـوح ، بقـدر مـا هي ايضـاً وليـدة المشهـد الـطبيعي ، والتضاريس الارضيـة ، والمناخ : انها وليـدة المجتمـع

الذي يحرّكها وتتحرّك به ، بكل تعقيدات الكيان الحيّ في ذلك المجتمع وخلفياته .

ولئن يتأثر الفن التشكيلي بهذا كله بمقدار ، فإنه يبقى في جوهره وليد الخيال الذاتي والتجربة المتفرّدة ، بعيداً عن العوامل القسرية المفروضة على العمارة من حيث الوظيفة والفائدية اللتين لا بد منهما لأي مبنى يقيمه الانسان . ولذا ، قد يتمكّن الرسام او النحات من الحياة في برج عاجي ويأتينا مع ذلك بالروائع التي لا تخطر بالبال ، في حين ان المهندس المعماري محكوم بعلاقته المتعددة الفروع والقوى بحياة المجتمع الفعلية ومعتقداته وسياساته وطموحاته ، بحيث يستحيل عليه ان ينتهي الى عمل معماري مهم اذا لم يسمح لهذه العوامل بأن تفعل فيه فعلها بروح من الحرية والابداع .

غير ان هذا كله لا يباعد كثيراً بين هذين الفنين المتلازمين نظرة ولغة منذ ان أقام الانسان حضاراته الأولى . ولعل هذا هو السبب في اننا نجد الكثير من دراسات المؤرخين تقرن بين الفنين معاً ، لما يعكس كلاهما من اثر الآخر . فنجدهم يدرسون الفن والعمارة معاً في العصر السومري او الحضارة الآشورية ، كما يدرسون الفن والعمارة معاً في الحضارة العربية في العراق او في الأندلس ، او في الحضارة الهندوكية او المغالية الاسلامية في الهند ، كما يدرسون معاً الفن والعمارة في عصر الباروك او الروكوكو في اوروبا ، وهكذا . وفي هذه جميعاً يشترك المصطلح النقدي الفني اشتراكا تاما ، وبدونه تكاد تصبح دراسة اي منها مستحيلة .

لعل اشتراك المصطلح النقدي يتوقف عند المظهر من الفنين ، لينفسح المجال بعد ذلك لما لكل من الفنين من خصوصيّته التقنية .

وهنا نجد ان العمارة تطالب الدارس او الناقد بما قد لا يكون وارداً بالنسبة للفنون التشكيلية . فنحن نعلم ، كما ورد في « بيان المكسيك » الصادر عن « المؤتمر العالمي لاتحاد المعماريين الدولي » الذي عقد في مدينة المكسيك عام ١٩٧٨ ، ان النقد والتقويم « يجب ان يعتبرا جزءاً لا يتجزأ من السيرورة المعمارية ، ابتداء من مرحلة البرنامج المهيّأ للمشروع وحتى التفصيل الأخير للتصاميم الحاصلة » .

ويستمر « البيان » ليقول ان النقد المعماري « يجب ألا يُعتبر نوعاً من المحاكمة يكون فيها النقّاد هم الحكّام والمهندسون هم المتهمون . فالدور الذي على هذا النقد ان يؤديه اوسع مجالاً واكثر أهمية من ذلك . اذ على النقاد ان يقاوموا القيود والعوائق البيروقراطية والمحرّمات الاكاديمية » التي تجابه العمارة ، وعليهم ان يساندوا « قضية فن معماري يعكس العوامل الاقتصادية والتكنولوجية وَالاجتماعية / الثقافية » ، ويناصروا هذا الفن كتعبير « عن نوعية أفضل من الحياة ، والإبداع ، وتعبير عن المخيّلة الفردية والجماعية » .

ولئن يكن في هذا التحديد العريض الكثير من روح نقد الفن التشكيلي ، فإن العملية المعمارية ، البالغة التركيب والتعقيد ، تنتقل بنا الى حيث يتوجّب على الناقد ان يكون ضليعاً في متطلبات هذه العملية نفسها قبل ان يستطيع بلوغ الرأي الأمثل والأعمق في العمل المنجز او المنوي إنجازه .

غير أن الفن التشكيلي يبقى ذا صلة ضمنية واساسية بالعمارة ،

من وجهـة نظر النـاقد نفسـه ، حـين يحـاول ، بـدراستـه أيّـاً من الإبداعين ، أن يقيم جسراً بينه وبين المتلقي الذي هو ، في معظم الأحيـان ، المشاهـد الذي يـأتيهما اولاً وقبـل كل شيء عن طـريق العين . ولذا فإن الناقد يبقى في كل الأحوال في منطقة من التحليل والتقويم واللغة النقدية يشترك فيها الرسم والنحت والعمارة : وهي جميعاً في النهاية من ابرز الوسائل التي تعبّر بها الحضارة عن ذاتها في كل عصر .

الحلم واللوعات المستعادة

نوري الراوي :
الليليات المرئية

لوحات نوري الراوي الأخيرة هي « ليلياته » ـ وكل ليليّة هي مزيج من الرغبة والذاكرة ، توقٌ الى القصيّ زماناً ومكاناً وقد تحول الى صورة من صور الليل ، الى رؤيا .

مدينة الطفولة الضائعة ، التي غرقت في المياه الى الأبد ، تعاود الرجوع لكيما تستفزّ ، وتعذّب ، وتطلب استمرار الحب . والعودة الشبحية ـ وفي الخلفية المحجوبة منها تصطخب موسيقى المياه الدافقة دون انقطاع ـ تبدو كل مرة أشبه بحضور حقيقي ، وتأتي كل مرة بإثارة جديدة للحسّ والعاطفة . إنها للفنان مصدر لا ينضب للأخيلة الخلّاقة .

أبعاد المشهد الواقعية هنا يرفضها الفنان . فما هذا بالسجل الفيزيقي للمكان بقدر ما هو استخلاص للسر ، للجوهر ، الذي فيه . وهو قد يتلوّى ويتغيّر شكلاً كاللهيب والدخان ، مثقلاً بالرغبة والذاكرة . إذ لا بدّ من القول مجدّدا ان ما يحاول الفنان ان يأسره ويقطّره هو شِعْر المكان ، مسكوناً بليلٍ ينتفض حيّا بوميض فجائي ـ بخيال آخر للوعة مستعادة .

وهذه الصفة الموسيقية البارزة في أعمال نوري الراوي هي في الواقع جزء من انجازة عمره ، تتميّز فيها كتاباته بقدر ما تتميز بها رسومه . إنها موسيقى يتداخل فيها المرئي بالرؤيويّ ، ويتبادل فيها

الخياليُّ والحقيقيُّ الشكلَ والقيمة . وحتى في لوحاته القليلة للنساء ، يبدو ان الإيروسي والروحي يلبس كلاهما قناع الآخر من خلال هذه الميّزة الموسيقية لديه في ما هو بصريّ . إنه ضرب من هوس يعيّن للفنان عبر السنين مبرّرا لفنه . وهو هنا يعزف تنويعات على شيمة الليل بمهارة عازف مأخوذ ، الى ان تبدو الحقيقة ، عن وعي او غير وعي ، كأنها ليست إلا ذريعة أخرى لتجسيد حلم عزيز مستحيل ، يتكرر مرة بعد مرة .

لعلني أرى في هذا الجو الليلي بعض ما اراد ان يوصله إلينا فردريك شوبان في « ليليّاته » المشهورة ، المعروفة كل منها باسم « نوكتورن » Nocturne ، التي هي من أجمل وأرقّ ما ألّف موسيقيّ من الخانْ للبيانو ، ومن أشدّها وقعاً في النفس وإثارة لخواطرهما . ولئن كان في الكثير منها تعبير عن نشوة الحب ، فإن الحب فيها قد يكون لامرأة ، وقد يكون للوطن ، الذي كان لشوبان عشقه الآخر ، وقد باعدت الأيام والظروف بينهما كما بين المحبّين .

وقدرة نوري الراوي على تحويل الصورة البصرية الى ايحاء بالنغم ، مستمدة من تلك النشوة بالذات ، التي هي في المنطوى من معظم التلاحين الموسيقية : نشوة حب المرأة وحب الوطن ، متداخلين ، متلابسينَ .

وقد قلت مرة ان المرء قد لا يرى انسانا واحداً في هذا المشهد الذي يلحّ على الفنان بتهاويله المتباينة ، ومع ذلك فإن المشهد يضطرم كل مرة بلوعة انسانية شديدة الإلحاح ايضاً . فكأن الذاكرة ، باستحضارها المكان على غرار ما ، إنما تقيمه في ذهن المشاهد ، كما في ذهن الفنان ، مسكوناً بأناسه الذين يخفق المكان

بحضورهم ، مهما غابوا عن العين ، وتأتي ايحاءاته محمّلة بتواريخهم وعواطفهم جميعاً .

ولذا تبقى أعمال نوري الراوي متميّزة بهذه الطاقة الايحائية التي يبدو ان الفنان لن يستنفدها ، مهما تتابعت التهاويل ، وتعطيه منزلته الخاصة بين المبدعين العرب على امتداد ساحتهم من الخليج الى المحيط .

حسن أبو الهيجاء :
أول الغيث حجر

يتحدث الفنان حسن ابو الهيجاء من خلال لوحاته بلغة تكاد تكون خاصة به ، لا يأتينا منها اول الأمر إلّا بعضٌ من زخمها ، الى ان نألف مفرداته ، وأبجديته ، ونبدأ بفهم تراكيبه المشحونة بحركتها ، فتأخذنا معها .

لغة هذا الفنان هي لغة الرموز . ورموزه مفردات يتعامل بها تعامل الشاعر وقد استبدت به عاطفة تتوالى ولا تستقر . وتتجوهر العاطفة لديه بمحازات هي أصلاً لفظية ، ولكي يوصلها الينا ، يحولها الى صور بصرية ، بتلقائية الرسام البدائي ، او الفطري ، الذي يكتفي بالأقل من التفاصيل لإيصال الأقصى من المعاني التي تنضح بها رؤيته .

رؤية كهذه هي أقرب الى الحلم ، وتسلسلها المتواتر بالأسود والابيض يساعد على هذا الايحاء . فكل صورة حلم ، ولكنه حلم له تفسيره ، لأن رموز الفنان تتردد فيه كما قد تتردد في قصة أو أمثولة شعبية .

ولسوف يدرك المشاهد عند اول وهلة ان الموضوع الفلسطيني هو الإطار والمحور في كل رؤية ، ويدرك ان ثمّة في معظم اللوحات ما يصوّر « فلسطينيّ الداخل » ازاء « فلسطيني الخارج » ، وعندها تشرع الرموز بتسليم معانيها . هناك « الداخل » اليقظ ، الصامد ،

المترقّب لحظة الانفجار ، وأخيراً المتفجّر ، وهو الذي يشدّ اليه « الخارج » ، المهدّد دوماً بالانزياح او الغياب ، ويمدّه بطاقته ويحافظ على ديمومته .

وهناك هذا الرمز المهم ، الجمل الفلسطيني ـ طويل الصبر ، لا يتعب ، ولا ينسى ، ويتحينّ لحظة الغضب . وهو جمل يجمع في رمزه بين الداخل والخارج . أما اذا لبس سنامه عقالاً ، فقد اضحى الجمل العربي ، الذي يراه الفنان وقد غدا العقال لديه « عقالاً » بمعنى الكلمة : وسيلة للربط قد تؤدي به الى « عقل » الجمل الفلسطيني .

يتعامل الفنان مع معانيه تعاملاً يكاد يكون حرفياً ، كما يفعل الفنان الفطري . وهذا بعض السرّ في قوته : إنها هذه العفوية في الرؤية والتعبير ، التي تنتهي الى تراكيب أقرب الى السريالية . ولذا فإن عنوان اللوحة ، في معظم الأحيان ، له اهميته ، لأنه قد يحمل المفتاح الأول لما في اللوحة احياناً من مغلقات . لتعطي الفنان مُنسرحاً أوسع لشخوصه ، وخيالاته ، ورموزه .

والمخيّم الفلسطيني موجود في كل صورة تقريباً ، بشكل ما . قد يكون مختزلاً الى خط متعرّج في أفق أسود ، او قد يبدو على نحو ما من خلال الأقواس التي يكون دخولها هو العبور الى عالم المخيّم ـ وهو عند الفنان ، كيفما تراءت بيوته ، يختزن طاقة متراصة هائلة لا يستطيع اختراقها العدو . وفي لحظات التفاؤل والإشراق ، تنتظم هذه البيوت في اشكال مدن صغيرة ، محمولة على « طبق » المستقبل المتلألىء ، المحمول بدوره على جرار فائضة بقوى التاريخ والزمن .

أبجدية الحجارة في لوحات حسن ابو الهيجاء هي في رموزه

هذه ، المستقاة جميعاً من التجربة الفلسطينية المتماسكة المتصاعدة .
وهي تعتمد في انتظامها اليوم على ثورة الحجارة ، وقد رهصت بها اللوحات التي رسمها الفنان قبل سنتين اثنتين ، واذا هي الآن حقيقة هائلة . الماء ، والنار ، والنور ، تعطيها معانيها من جديد أبجدية خلاصتها ح ج ر . بل ان الكثير من الصور تتشكل في ما يشبه الحاء والجيم والراء ، وقد تداخلت وتفجّرت . واذا كان للفنان ان يردّد كلمات كالأمل ، والمستقبل ، واليقين ، فهو مدفوع بذلك الإيمان ، الذي جعل منه الفلسطيني عقيدة لكل عربي ، بأن « أول الغيث حجر » ، كما تقول احدى لوحاته ، ثم ، اذ ينهمر ، يتحقق الربيع ، ويتحقق الخلاص .

ناجي العلي
الغضب والشفقة

عندما رأيت نـاجي العلي في اواسط عـام ١٩٨٦ في لندن ، ولم اكن قد رأيته لبضع سنوات ، وجدت انه مع مرور الزمن لم يكن قد ازداد إلا غضباً . وأدهشتني قدرته على الاستمرار بتلك الحالة اليقظة ابداً ، المتوفزة ابداً ، الصاخبة ابداً بوعي غضبها ، مع قدرته عـلى استفزاز الآخر وتحريضه بنقله اليه كل مـا يراه هـو جديـراً بالنقمـة والرفض .

ورغم ان ظروفه الحياتية في لندن كانت قاسية وتستحق ان تثير فيه السخط على الدنيا كلها ، فإن الـذي كان يغضبـه هو الـوضع العام وليس الوضع الخاص . لم يكن هو مجرد فلسطيني آخر يعاني ، بـل كان الفلسـطينيـين كلهم ، اينـما كـانـوا ، وهم مستمـرّون في المعاناة : وهو يتأمل المعاناة في مسلسل يـومي من المآسي والخيبـات والمذابح ، دون ان يتزعزع لحظة عن موقف المتحدّي لها جيمعـا . كان غضبه غضباً مبدعاً ، غضباً لا نهايـة له ، يتجـدد كل يـوم ، وينتشر في كل اتجاه .

وبقدر ما كان يرى في تصـرّف الدول والحكـومات والمؤسسـات خداعاً وكذباً ، وبالتالي انعدام جدوى ، كان حبه للناس ، وايمانه بهم ، وحزنه عليهم ، وتألمه لعذاباتهم ، يمدّه بالتوازن النفسي الذي يُبقي على وضوح رؤيته للحيوية النابضة في القضية ، تلك الحيوية

الماثلة التي تمنع عنه اليأس مهما رأى في المسلسل السياسي اليومي من دواعي اليأس ، فيبقى على استمراره في الغضب . ولكنه يبقى ايضاً على استمراره في الشفقة .

الغضب والشفقة هما القوتان اللتان كانتا تحرّكان ريشة ناجي العلي منذ البداية . ولعل الغضب الذي كان يحياه ما كان ليلهمه بذلك الإبداع المتواصل لو لم يرفده دوماً بشفقته العميقة ، شفقته الملأى بشاعريّة يتميّز بها عن معظم رسامي الكاريكاتور .

وكلتا هاتين القوتين اعتمدت في الأساس في ذهنه ، كفتّان قبل كل شيء ، على حسّ المفارقة لديه . إنه حسّ لم يخذله يوماً قط ، وكان سرًّا من أسرار إبداعه ، منذ ان جعل صبيّه ، الشاهد على كل شيء ، يدعى « حنظلة » ، وهو الخارج من « عين الحلوة » . وبذلك اوجد المنطلق لكل موقف له ، وكل رؤية لديه . ولعل هذا الحسّ هو الذي يدفعه الى استخدام الكلمات بهذه الكثرة ، وبهذه الدلالة ، في كل تخطيط له تقريباً ، ليجعل الكلمات تقول شيئاً ، وتقول الصورة ما يناقضها ، او حيث تنحرف الكلمات عن مقصدها الظاهري الكاذب الى مؤدّاها الحقيقي الصادق ، او حيث يَدخُل تفصيلٌ مصوّر صغير في سياق الكلمات فينقلب معناها رأساً على عقب .

وهذه المفارقة جزء من عبقرية الكاريكاتورست البارع ، الذي يجعلنا نضحك وهو يرينا ما يُبكي ، او بالعكس . ومهما زعم البعض ان ناجي العلي نادراً ما يجعلنا نضحك على طريقة رسّامي الكاريكاتور ، فإن في استفزازه الناظر الى عمله ما يدفعنا دوماً باتجاه السخرية اللاذعة ، تلك السخرية التي كثيراً ما يجعلنا نحوّلها تجاه

انفسنا بالـذات ، غير مـوفّرة احـداً . وهو احيـانا يجعلنـا نضحك فعلاً ، واذا هو ضحك كالبكاء .

ولئن يكن الفلسطينيون في السنين الأربعين الأخيـرة ، قد ظهـر فيهم مبدعون برزوا في تصوير المأسـاة الفلسطينيـة وأثرهـا في خلق المـواقف الفكريـة وتطويـرها في الحيـاة العربيـة كلها ، عن طـريق الكلمة ـ شعراً ، او قصة ، او رواية ، او نقـدا ، او دراسة ـ فـإن ناجي العلي من القلائل الذين ساهموا في ذلك مساهمة مـذهلة عن طريق الصورة . فهو بتلقائية ما كان لأي رسام ان يحلم بها دون ان يدرس الفن على احد ، استطاع ان يصور الكوميـديا الفلسـطينية الجارحة بأسلوب يضعه في خانة المبدعين الكبار ، الذين رأوا بالعين والقلب تلك الكوميديـا الانسانيـة التي تتخطى معـانيها المـأساويـة أمّتهم لتشمل البشرية جمعاء ، وبخاصة تلك البشرية المسحـوقة ، التي تـرفض الظلم ، وبـآلامها وضحـاياهـا تفتدي جـوهـر الحيـاة بالذات ، وهو الجوهر الذي لا يمكن في النهاية إلاّ ان ينتصر .

وبذلك استطاع ناجي العلي ان يكون النموذج الأعلى والأصعب لكل فنان ، وادرك مكانة في الفن العربي هي مكانة الفنان الكبير في أيّما سياق وضعناه في مسيرة العملية الإبداعية في هذا العصر . وإنها لشهادة أخرى على زمن المأساة هذا ان يكون ثمن الفن الكبير هو ان يُقتل صاحبه اشنع القتل . وهو بـالضبط الثمن الذي دفعـه ناجي العلي ليبقى ، كما كان دائماً ، النموذج الأعلى والأصعب .

١٩٨٩

أحفادنا ... أكباد أكبادنا ، وأكثر

من أجمل المصادفات في حياتي في الاسابيع القليلة الأخيرة ، ان صدر كتابي « البئر الأولى » في الأيام التي رزق فيها أبني الأصغر بطفل سماه سرمد ، فغدوت جدًّا للمرة الثانية ـ وكنت قد بلغت تلك المرتبة المتميزة للمرة الأولى قبل حوالى سبع سنوات ، عندما رزق ابني الأكبر بطفلة سمّاها ديما . وأنا ما فكّرت في كتابة « البئر الأولى » إلّا بعد ان ملأت ديما علينا الحياة مجدَّدا ، وشعرت انني يجب ان ادوّن لها بعضاً من ذكريات طفولتي لتقرأها عندما تكبر ، فتقيم لها صلة نفسية وذهنية مع فترة مضت ولن تعرفها إلّا اذا وضعتُ لتلك الفترة صورة لن ينال من خطوطها وألوانها مرّ الزمن : وهي الصورة التي ترسمها الكلمة المكتوبة .

فأنت قد تحدّث معاصريك ، وتحدّث ابناءك ، شفهياً ، عما رأيت وخبرت في السنين الغوابر من حياتك ، ولكن لن يبقى من ذلك الحديث الشفهي إلّا صور غائمة . ولسوف تزداد هذه الصور غيماً يوم تحدّث احفادك ، عندما يكبرون ، لأنك ستكون قد أوغلت بُعداً عن طفولتك ، وتضاءلت بلاغتك ، وتعتّمت ذاكرتك .

وهكذا ، تداركت الأمر ، ورحت اجمع شتات ذاكرتي ، مسترجعاً مذاق تلك المياه التي كنت اجمعها في بئري الأولى ، فتروي ظمأي بين الحين والحين ، وتنعشني . فلما رزقت بحفيدي الثاني ،

كان لي ما أهديه اليـه ، بقدر مـا أهديـه الى حفيدتي : نَبْـعٌ سوف يقارنه إذ يكبر بما يشرب هو من ينـابيع ، ولعلّه يستـرفد شيئـاً من مياهه .

وكان قد أهـداني قبل مـدة الصديق ، الكـاتب الروائي غـازي العبـادي ، روايته الجـديـدة ، واذا عنـوانها « مـا يتـركـه الأحفـاد للأجداد » . ولم تغب عليّ المفارقة الذكية التي أرادها الكاتب، حين قلب الأمر على القارىء ، ولم يقل ما يقولـه الآخرون عـادة : « ما يتركه الأجداد للأحفاد » .

وبعد قراءة روايته الممتعة ، أردت ان ارى مـا الذي قـد يتركـه الأحفاد لي ، ووجدت ان الكثير متاحٌ وممكن ، منذ هذه اللحظة . فما دمت في قيد الحياة ، وقد رأيت امتدادها وروعتها في تكرار نفسها مجددة في كل حفيـد ، ان الحفيد يعـطيني المزيـد من الحياة : إنـه يجـدّدها ، ويعمّقهـا ، ويكشف لي ايضـاً عن بعض ممـا خفي من معانيها ـ وهو امر قد لا يعرفه من لم يذق « الجدودية » . والمثل الذي قالته العرب منذ القدم : « ما أعزّ من الولد إلا ولد الولد » ، يشير ضمناً الى هذه الزيادة في الحب في مرحلة من العمر يُخشى فيها على القلب من التبلّد والجفاف . واذا حرارة الأبوّة التي يعرفهـا المرء في ريعـان رجولتـه ، تتصاعـد بشكل مغـاير في المـرحلة المتـأخـرة من رجولته ، وتزيده اقترابا من إنسـانيته ، واستعـادة لنقاوة تكـون قد لوثتها ، بـل ضيّعتها ، تجـارب الحياة . ويكتشف ان الحيـاة كانت جديرة بالعيش رغم آلامها ومـراراتها ـ عـلى الأقل من اجـل هؤلاء الأحفاد . وقد كـانت لي جدّة لأمي ، رعتنـا انا واخـوتي بأكـثر مما تستطيع ام او اب ، وفي ظروف معيشية جائرة ، لأكثر من عشرين

عاما كانت تقول انها الفترة السعيدة الوحيدة في حياتها الوطيلة ـ بينما كنا نحن ندهش لطاقتها على التحمّل دونما كلمة واحدة من شكوى .

وقد خطر لي ، كعادتي مع الكلمات ، ان ارجع الى القاموس لأرى ما الذي اقترن منذ القدم بكلمة « جد » عند العرب . فالأقوام الغربية ، فيما يخيّل إليّ ، لم يزيدوا في لغاتهم المختلفة على ان اطلقوا على الجد كلمتي « الأب الأكبر » (والجدة هي « الأم الأكبر ») ، وانتهى الأمر عند هذه الصفة . والتسمية ، رغم ما توحي به من اهمية حاملها ، تكاد لا تؤكد على اكثر من ان الجد هو « اكبر » سناً (وربما قدراً ؟) من الأب .

أما العرب فقد اختاروا كلمة غنية بمعانيها وايحاءاتها المشتقة من اجتماع الجيم والدال المشدّدة او المكررة (سواء أكان ذلك بفتح الجيم او ضمّها او كسرها) : فهي تعني القطاف (وفي فلسطين يسمّى موسم قطاف الزيتون « جَداد الزيتون ») ، كما تعني القطع (الحسم ؟) ، وهي تعني الاجتهاد ، وتعني الحكمة ، والترفع عن الهزل ، والتناهي في القيمة . وهي تعني الحظ والرزق ، وتعني الجديد ، والطريق المستوية التي يأمن المرء فيها العثار (« الجَدَد ») . واذا ضُمَّت الجيم ، كان معناها « البئر الغزيرة المياه » (وقد ادهشني وسرّني اكتشاف هذا المعنى) . هذه المعاني الجميلة كلها تتراكب وتتوحّد وتتوهج حين يقدم الحفيد الى هذه الدنيا ، ويهديها وهو لا يدري الى أبوي والديه . ولا احسب ان الحس العربي كان إلّا دقيقاً ومصيباً في ذلك كله .

وقد ذكّرني هذا بأن الكثير من الرجال (وليس النساء فقط)

يشعرون ان كلمة « جد » تكبّرهم سناً في نظر النـاس، فيرفضـون الاعتراف بأنهم اصبحـوا أجدادا ، حتى بعـد توالي الأحفـاد، وهما منهم بأن الآخرين سيحسبونهم بعيدين عن الشيخـوخة . وأعـرف من قد أصبح جدًّا للمرة السادسة او السابعة ، ومـع ذلك يـرفض على أحفاده ان يدعوه بالجد ، لأن الكلمة تقلقه ، متحايلاً على الأمر بأن علّمهـم بأن يسمّوه « بابا الكبير» وزوجته « ماما الكبيرة » . . . كلام فارغ . فأين الأب من الجدّ ؟ بل ان من حق المرء ، حين يبلغ مرحلة معينة من الحيـاة ، ويغنيها بـالحفيد عن طـريق اولاده ، ان يعلن لنفسه هذا اللقب ـ مع الأمل بأن يقترن معه ما قرنه العـرب من معاني الخير ، وامتياز المكانة .

رائعٌ هو الحفيد منذ ايامه الأولى . فهو منذ اول صرخة يـطلقها من رئتيه الصغيرتين يجعلك تنتبه الى أنك لست الدينـاصور الـذي تظن . فهذا الوافد البـديع الصـورة والتكوين ، هـذا الرقيق رقّـة الوردة النديّة، يستخرج منـك فجأة نضـارة في الحسّ والعاطفـة ، وعزماً على متابعة الأيام ، لكنت لولاهما فعلاً في عداد الديناصور .

أحفـادنا ليسـوا فقط اكباد أكبـادنا : إنهم بـروعتهم وحيـويتهم الواهبون لنا تلك الحصانة العزيزة ـ الحصانة ضد الانقراض .

١٩٨٧

اوراق من الشتات

. . . فالكاتب ، في بعض من حقيقته ، مشاغب ومقلق، وقد يعدّه المجتمع مفسداً ومخرباً . إنه بتمسكه برؤيته هو ، لا يمالىء المجتمع ، ولا يؤخذ بسهولة بانحيازاته وتعصباته . بل يزعزعه ، ويقلقه ، ويحرّضه ، ويثير خياله ، وينزع الى الخروج به عما اعتاد من رأي وموقف ، لأن من شأنه ان يحاسبه على تقاليده ومسلّماته ، ويرفض سكونيّته . والمجتمع ، بالمقابل ، قد يرفض الكاتب ، او يستعدي عليه السلطة ويمنع كتبه . ولكن الكاتب ، بقدر ما يسجّل على المجتمع عيوبه ، ضمناً او مباشرة ، فإنه يسجّل له مآثره وفضائله ، إن وجدت ، دون ان يكون ذلك بالضرورة همّا واعياً من همومه . الكاتب هو رؤيته المنبثقة كاللهب من اعماقه ، ومن خلال سطوة الكلمة والقدرة على تحريك النفس بها ، فإنه يكتسب حقا في الكلام على غير ما يتكلم الناس . . .

* * *

بين حين وآخر تجد من يسألك ، بشيء من الحزن وشيء من الغضب : هل يُعقل ان يظلّ التخلّف العربي ، المثقل بالثروة الرهيبة ، متحكّماً بالثقافة العربية سنة بعد سنة ، ويبقى المثقف العربي المبدع يعمل ويفكر ويكتب وهو يعاني وطأة الفقر والضنك ؟

قد لا يكون « التخلف العربي » متحكماً بالضبط بالثقافة العربية او المثقف العربي المبدع ، غير ان التخلف نفسه امر قائم بشكل مروِّع ، سواء على مستوى « المثقلين بالثروات الرهيبة » او على مستوى المحرومين منها . والظاهرة اللافتة للنظر هي ان المبدع العربي ، على الرغم مما يعانيه من وطأة الفقر والضنك ، يقاوم هذا التخلف بأقصى ما يستطيع من جهد وتحمّل ، لكي يُبقي على صحوته الذهنية ؛ وقدرته على التعبير الذي قد يؤدّي الى تغيير يزحزح التخلّف عن مركز قوّته ، وهو ليس بالأمر السهل . واصحاب التخلّف ، المسيطرون على الثروات ، حريصون جدا على ابقاء سيطرتهم تامّة على ما يملكون ، ولذا فهم بارعون في تزييف الواقع الفكري ، ومحاولة اجهاض الابداع الحقيقي بابداع آخر مزيّف يسخّرون له اموالهم . وهذه قصة قديمة من قصص الصراع الانساني في تاريخه الطويل . فلئن نجد من المفكرين من يقول ان التاريخ هو قصة صراع الانسان من اجل الحرية ، فإن هناك منهم من يقول ايضاً إن التاريخ هو قصة صراع الذين لا يملكون مع الذين يملكون ـ صراع الفقراء مع الأغنياء . والكثير من ابداعات الانسانية في الأدب كما في الفن يحرّكه هذا الغرب في الصراع ، لأن في طيّاته انتصارا للمظلوم ، على الظالم ، بالمعاني الانسانية الأعمق ، ولأن المبدعين ، فيما يبدو ، كتب عليهم او اختاروا في معظم الحالات ، ان يكونوا في صفوف الفقراء والمظلومين .

* * *

رسائل الأدباء ، في تاريخ الآداب الغربية ، تحتل منزلة عالية بين

الآثـار المخطوطـة ، سواء كقيمـة تاريخيـة ، او بـايـوغـرافيـة ، او إبـداعيـة . والمنشـور منهـا في اقــطار الغـرب كثـيـر ، ومقـروء ، ومدروس . غير ان ما ينشر عندنا من رسائل أدبائنا نادر جدا ، بقدر ما هو نادر ما يصدر عندنا من سِيَر ذاتية او غير ذاتية . ولئن كنا نرى كتابة بايوغرافية بشأن أديب من ادبائنا بين حين وآخر ، فإننا نكاد لا نرى ، الا في النادر النادر ، اي مجموعـة لرسـائل هـذا او ذاك من هؤلاء الراحلين الذين عـاشوا بـالكلمة وللكلمـة ، بحيث يتساءل المرء : أين اختفت رسائل الأدباء ؟ غير انها حتماً موجودة بشكل او بآخر ، مهما يصعب جمعها .

وقياسا على ما نعرفه من مجلّدات الرسائل المنشورة لأدباء الغرب منـذ اواخر القـرن الثامن عشر ، يكتب الأديب رسـائله مـدفـوعـاً بحماسات اللحظة الآنية ، او حاجاتهـا ، او ضروراتهـا ، دون ان يفكّر بأن ما يكتبه لصديق او قريب او حبيب سيجد طريقه يوماً إلى النشر . اي ان معـظم ما يكتبـه الأديب من رسائـل يحمـل النبـرة الشخصية الآنية ، ونحن ـ كقرّاء ودارسين فيما بعد ، بعد اربعين او خمسين او مئة سنة ـ نجد في هذه الأكتوبات الذاتية ، والتي قد تكون في الأكثر عجالات لم يعطها صاحبها الكثير من التأني والرويّة ، قيمة عامة بما تتكشّف عنه من اشـارات ومفاتيـح ودقائق تسـاعدنـا على المزيد من فهم الفترة التي عاشها الأديب ، وفهم الوشائج الخفية ، وغير المنطوقة ، بين يـوميات حيـاته وتفـاصيل إبـداعاتـه . وهكذا يتحول التلقائي والعفوي المتناثر من قلم الأديب الى ما يشبه النص الأدبي ، حين يكون صاحب هذه الرسائـل قد أدرك ، عن طـريق ابـداعاتـه ، تلك المنزلـة المتميزة التي تـدفعنـا الى طلب دراستـه ، والتمعّن في سيرة حياته بكل ملحقاتها ومنطوياتها .

ولكن هذا لا يعني ان الأديب ، ولاسيما بعد ان يحظى بالشهرة إبّان مسعاه ، لن تبدأ تساوره الأحاسيس بأن ما يكتب من رسالة ، مهما تكن شخصية ومؤقتة في محتواها ، ربما تكتسب مع الزمن قيمة اخرى ـ لأنها صادرة عن قلمه ـ فيكتبها وعينه تداعب احتمال أنها ستنشر يوماً ، وتحسب على أدبه ونتاجه . وفي هذه الحالة لا بد ان يدخل شيء من الافتعال في سياق الأمر ، وتتدخل عوامل خارجية على التلقائية المفترضة ، وتقلّل منها .

وفي كلتا الحالتين ، فإن المتميّز بفكره وخياله واسلوبه ، وهي صفات الأديب الذي نحن هنا بصدده ، لن يكتب ، مهما كتب واستعجل واوجز ، او تأنّى وتقصّد وأسهب ، إلا ما ستكون له هذه القيمة الزائدة ، هذه الخصيصة الإضافية ، التي تجعل كل كلمة يخطّها جزءاً يتكامل مع ابداعاته جميعاً بشكل او بآخر .

هل لنا اذن ان نعتبر هذه الرسائل في النهاية وثائق ادبية ؟

لا ريب . إنها وثائق حياتية وأدبية وتاريخية ، كلها معاً . ومن هنا خطورتها في تاريخ الأدب عند كل أمة ، اضافة الى ما تلقيه احياناً من اضواء كاشفة على نواحٍ من حياة المجتمع قد تبقى بدونها طيّ الظلام . ومن هنا ، ايضاً ، اهمية التفاتنا الى جمع رسائل ادبائنا ، ومفكّرينا عموماً ، إن كانت قد حفظت . وجمع الرسائل ، مع « تحريرها » وتحقيقها بأمانة ودقّة ، امر يحتاج الى التفاني والحب والدراية ، لما يقتضيه من متابعات ومطالبات ، وتوسّلات في بعض الأحيان ، هذا اذا وجدنا ان الذين تلقّوا هذه الرسائل قد احتفظوا بها ، أشخاصا كانوا أم مؤسسات .

واذا كان لا بد من التعريج على ما يتصل بي في هذا السياق ،

كان الله في عون من يريد جمع رسائلي في يوم ما ! فأنا منذ بـداياتي الأدبية ، في سنّ الثامنة عشرة ، من عشيرة كتّاب الرسائل ، اجد في كتابتها متعة وترويحاً ، واستمرارا لعـلاقات روحيـة تغذّي طـاقتي الفكرية والتخيلية . ومن أبأس أيامي تلك التي تنقطع فيها الرسائل عني لأسباب لا حيلة لي فيها ، كما حدث في حرب الخليج . وقـد آليت على نفسي منذ زمن بعيد ان اجيب عن كل رسالة تـرد اليّ ، كواجب ذهني ارفض التقاعس فيـه . ومع الـزمن ، باتت حصيلة الـرسائـل عندي تعـدّ بالآلاف (فعـلاً ، لا مجـازاً) ، بـالعـربيـة والانكليزية ، وربما بلغات اخرى . ومن شأني ألاّ أفرّط في رسالـة ترد اليّ ، مهما تكن . وهي تملأ ادراجاً ، وأكياساً ، وخـزائن ، ما عدت استطيع الرجوع اليها بسهولة اذا تقـادم الزمن عليهـا بثلاث سنوات او اربع . وهذا يعني ان رسائلي الى الآخرين لا تقلّ عدداً عما تراكم لـديّ من رسائلهم . ولا اعلم مـدى ما حفظ منهـا عند الآخرين ، وما أُتلف ، وأنا على كل لا احتفظ بنسخ من رسائلي إلاّ في النادر جداً ، وفي السنوات القليلة الأخيرة فقط .

أما من هم الذين راسلتهم ، فالجواب يصعب اختصاره ، لأنهم كثيرون جدا ، رجالاً ونساء ، عرباً وأجانب ، أدباء وغـير ادباء ، بعضهم اشتهـر ، واخذ الـذارسون يتنـاولون كتـابـاتهم وحيـواتهم ورسـائلهم بالبحث (ولـو بأعـداد ضئيلة) ، وبعضهم لم يشتهر ، ولعله سيشتهر فيما بعد . والعبرة النهائية في كل رسالة ليست في مَن تلقّاها ، بل في من كتبها في غفلة عن نفسه ، او في تروّي المتـطلع الى ما سوف ينشر من قلمه على الملأ في زمن قادم .

* * *

أخي عبد القادر الشاوي ،

منذ زمن بعيد لم أتمتع بكتاب كما تمتعت بكتابك « دليل العنفوان » . وأية متعة ! هذا المزج البارع بين اللغة القديمة واللغة الحديثة ، هذا المزج البارع بين الجدّ والسخرية ، وهذا المزج البارع بين الحقيقي والوهمي ، مع كل هذا المزج المتواصل بين الحب (للناس ، للأماكن ، للنساء ، للأشياء ، للأفكار ، للطبيعة) وبين ذلك الحزن السادر الغادر الذي من شأنه ان يرافق كل حب . ولقد كان من حسن حظّي انك بنفسك اطلعتني على بعض الأماكن - ولاسيما تطوان ، الحمامة البيضاء نفسها - التي تتواتر كالأنغام الجميلة من خلال كتابك ، فضاعف ذلك متعتي . وأدهشني خلوّ كتابك من كل مرارة ، وأنا أعلم في أي ظروف انت كتبته ، فأوحيت بذلك التخطّي النادر للمأساة الذي هو ، في رأيي ، دائماً من شيم النفوس الكبيرة . لقد شعرت بالأسف حين وجدتني فرغت من الكتاب ، كمن خرج من وليمة رائعة وهو يعلم انه مقبل على جوع طويل . . . فرُحتُ ، عزاء ، أقلّب صفحاته هنا وهناك ، إطالة للمتعة .

هذه كلمة مستعجلة أردت بها ان احييك ، إذ لم يُتح لي ان اراك في أيامي الثلاثة الأخيرة في الرباط ، لأعبر لك عن امتناني العميق والغبطة التي ملأتني طوال السفرة التي رافقتني فيها ، والتي لم تعرّفني فيها فقط على أماكن هي من اجمل ما رأيت ، بل على أناس هم من اجمل من لقيت . . . ولولا خوف الإطالة لعددتهم واحداً واحداً . ولكنّ لي رجاء خاصًّا : ان تبلّغ أحرّ التحية الى السيدة راء ، التي ترك استقبالها البديع لنا ، في ذلك الصباح الرخيّ في طنجة ، أثراً ما

زال رنينه يتـردّد في نفسي ، كأنه رنين الطرب الأندلسي . . .

١٩٩٠/٣/١٥

* * *

عزيزتي السيدة فوزية رشيد ،

قـرأت روايتك « تحـولات الفارس الغـريب في البلاد العـاربة » بمتعة هائلة ، وأنا مكتظ بالدهشة والتسـاؤل والعجب ـ وغير قليـل من الحيرة . أي خيال عارم هذا ، أي هلوسات رائعة ، أي حسّية ضاجّة بالشهوة والرعب ! لم تلعبي فقط بالأزمنة لعبة السحر ، بل بالأمكنة والبشر ايضاً . وما حسبت ، وأنـا في الصفحات الأولى ، انك تستطيعين ان تبقي على هذا التوتر وهذه الكثافة لأكثر من بضع صفحات اخرى ، واذا التوتر والكثافة يستمران ، ويشتدّان ، وفي تغيّر يتواتر دائماً على غير مـا توقّـع ، وانت تخترقـين عوالم الـظلم ، والغضب ، والبحث البـاكي ابدا عن ذلـك الذي سيـظهـر ويملأ الأرض عدلاً . . .

العشق عندك مليء بخواطر الموت ، والموت يتجـدّد في كل مـرة بأردية من البطولة ، والشبق ، وصخب البحار : لا العشق ينتهي ، ولا للموت آخر . صَبَواتٌ مضمّخة بالعطر ، والجسد لا يذيق احداً ثمرته الشهيّة . وفي عالم الأزقّة الشائهـة ، والانتشاءات المحـاصرة بالخوف ، تتشقّق الجبال وتنهار المدن . المئتا سنة التي اخترتهـا زمناً للخراب والعتمة تبدو وكأنها دهور متلاحقة ، وفي الخراب والعتمة هناك دائماً من يتوهّج ويتحوّل من رماد الى نار . كيف تقدرين على ترجمة الحلم الى كابوس ، وتختصر الكوابيس عندك آلام الانسـانية

منذ ان وجدت ، لينبثق منها ، على يديك ، حلم ما ، نورانيّة ما . . .

روايتك انجازة من مليون : تجرح ، وتُدمي ، وتبلسم لحظة لتعود فتشتعل . لا ادري كيف كتبتها . لا ادري كيف استطعت ان تبقي على هذا التأجج الساخط ، المتشهّي ، المتفجّر في كل صفحة بالصور المذهلة، لخمس سنوات طوال وانت تكتبينها . ولقد حققت ، عن قصد او غير قصد ، رواية حداثية جدا ، حيث النصّ هو كل شيء ، حيث السرد هو لحظته الآنية الفاعلة ، حيث الجزء هو المهم ، والكلّ هو تداخل الأجزاء وتلولبها وتلاشيها في توالي السرد الذي يبدو وكأنه يتوالد ويتناسل في فضاء مطلق . وروايتك ، في الوقت نفسه ، صرخة احتجاج هائلة ، في عالم أصمّ عاتٍ وماحق ، حيث لا بدّ للغتك الدافقة ان تظلّ على صراخها ، واشتعالها ، كلغة كل غاضب متمرد . . .

١٩٩٠/٦/١١

عزيزتي السيدة ليلى العثمان ،

لم أكمل بعد قراءة القصص كلها في كتابك « حالة حب مجنونة » ، ولكن ما كدت أفرغ من قراءة خمس او ستّ منها ، حتى شعرت انني يجب ان اكتب اليك ، اولاً لأشكر لك ارسال الكتاب إليّ ، وما كنت لأراه لو لم ترسليه ، وثانيا لأقول لك ان هذه القصص الفاجعة بانسانيتها ، الفاجعة بعشقها ، الفاجعة بتمرّدها وجنوحها ، لا يمكن انِ تفيض بهذا التراحم المستمرّ إلا عن قلم ليلى العثمان . حتى حجارة الأطفال لن يصفها احد كما تصفينها . واقعية

جدا وحالمة جدا ، مرعبة وغاضبة ولكن جانية على الدنيا كلها ـ هذا المزيج المتواصل ، الزاخر بالمفارقة المقلقة والتضاد البارع ، هذا مزيجك وحدك ، حتى بات لنا ان نزهو اليوم بمبدعة في الفن القصصي نباهي بها كل من كتب قصة قصيدة مهما كانت لغتها . وقد بلغت ، على الأقل بقصّتيك « حالة حب مجنونة » و« تفاصيل للصورة الأخيرة » ، مستوى لن يقاسمك اياه إلّا فئة قليلة جداً من القصاصين العرب ، او غير العرب . . .

. . . والآن ، وقد قرأت القصص كلها ، واطمأننت الى حكمي ، أعود الى قصة « طابور الخبز » لقراءة ثانية . قصة جميلة ، تلعب بعواطفي لعبا بارعاً وانا استمر بقراءتها ، وأعايش الراوية الجميلة والمشهورة ، وأقع في حبّ الأعرج البدين الذي ينضح عرقاً ولهفة ، وأعيش معه عشقه الوحيد (ربما) الذي منّ الله عليه به اخيراً ، يعبّر عنه بلذة سريّة في شراء الخبز لسائقة السيارة الفارهة ـ ما أبدع هذا كله . إنها تجربة حقيقية ، عزيزة ، تأتينا بامتلائها الحبّي عن طريق عبقرية القصّ لديك . ولكن ، ولكن ! ما الذي فعلت يا ليلى ! لماذا ، لماذا بحق السماء ، كان على الأعرج الرائع ان يموت سحقاً تحت العجلات الجنونية ؟ . . غدت النهاية صدمة فاجرة . . . تمنيت لو انك جعلته يأتي الى السيارة من خلال الازدحام الماحق ، ويعبّر لك عن فرحة لقائه بعد الغياب الطويل ، وتتركي في قلبه « النبتة الوردية » وهي تنمو ، الى ان يقول لك متأسفاً ، متألماً ، وهو يكاد يبكي (من عشق لا يستطيع البوح به) : « سيدتي ، انا مضطر الى مغادرة الحوليّ . لن تريني بعد غد » . او شيئاً من هذا القبيل ، وأبقى انا القارىء الذين ملكت عليه قلبه وخياله ، في وهج تلك المتعة السرية الغامضة التي هي من

أعزّ ما لنا في هذه الحياة ، تمنيت لو انك تغيّرين النهاية ، وتجعلني هـذا الذي اعـطى من ذاته ، كـما قال جبـران ، يعـطي من ذاتـه لآخرين ، او اخريـات ، في مكان آخـر ايضاً . . . هـل كتب على الحب ان يكون دائماً فاجعاً ؟

ولكن لعلك انت المحقّة في عالم تلخّصـه ، ربما عـلى أفضله ، حالة حب مجنونة ، وتبقين انت الرائية والحكيمة الملأى بالحزن على وقوع البشر وهم في اجمل عواطفهم ضحية رعونة القدر وحماقتـه ، مهما فعلوا . . .

١٩٩٠/٧/٣

لو كان لي ان اعود الى المراهقة فأول الشباب ، هل كنت أختار لنفسي طريقاً غير الذي سرت فيه في اللاحق من عمري ؟

سؤال كهـذا ، عـلى سـذاجتـه ، يجعلني اعيـد النـظر في بعض الأساسيات من حياتي . ما مدى ما كنت حرًّا في خياراتي منـذ اول يوم ، وهل ما اخترته منها كنت بالفعل حـراً في اختياره والتمسّـك به ؟

لا أحسبني أختلف كثيراً عن الآخرين في ان حياتي منذ بداياتهـا كانت تلعب بها قـوى خارجـة عن ارادتي ، بحيث يكاد كـل فعل أفعله ان يكـون أقـرب الى المحصّلة من هــذه القـوى المتنـافـرة باتجاهـاتها ، وكـان عليّ ان اداري هـذه المحصلة عندمـا تتحقق ، وأسعى جاهداً لشحنها بقوة من داخلي تبعدني بشكل ما عمّا قد تؤدّي اليه من تدمير للذات او تتفيه لها .

قد نتباهى بالزعم بأننا « صنعنا » من حياتنا ما هي الآن عليه . واقع الأمر ان الكثير منها هو الذي صنعنا ، دافعاً بنا دفعاً غالباً ما نحتار ازاءه ونشقى ونتألم . وحياتي ، اذ أنظر في مساراتها ، تبدو احياناً وكأن معظم وقائعها فرض عليّ فرضاً ، لكثرة ما مرّ بي منذ ان ولدت من فواجع ، وحرمان ، واقتلاع . وفي كل مرة ، بعد ان جعلت أعي وجود اكثر من خيار أمامي ، كانت الخيارات تبدو أنها تتساوى بؤساً وكآبة ، إلا فيما ندر .

ولعل الخيار الأهمّ الذي اتخذته بنفسي ، وتشبثت به بعناد وعزيمة منذ اولى لحظات ذلك الوعي ، هو ان أطلب المعرفة بعقل منفتح وان اكتب ، ولتكن الحياة بجزئياتها ما تكون ، حبيبة او غادرة . والخيار الآخر الذي تشبثت به ايضاً بعناد وعزيمة ، كان ان اعبّر عن ذاتي ، عن تجربتي ، بالشكل الذي أقرره انا ، مهما تكن اساليب التعبير التي تعاصرني ـ وأكاد اقول ، تحاصرني . ولم أندم حتى اليوم على هذا الخيار الجوهري في حياتي ، كما انني لم أندم يوماً على فعل فعلته بحيث أتمنى لو ان حياتي اتخذت لها مسلكاً آخر .

هذه الارادة العنيدة في داخلي ، أغلب الظن ، هي التي تحكّمت في محصّلة القوى التي لم ينقطع فعلها في مفردات العيش عندي . واراني ، لذلك ، لو عدت الى اول الطريق ، لما كان مساري إلا هذا المسار نفسه ، الذي وحده هو خياري الحقيقي . هذا المسار الذي اشعر أنني تغلبت به على هَوَج الرياح المصطرعة حول رأسي ، وحافظت فيه على رؤيتي .

* * *

في اوائل العشرينات من عمري ، أيام الحرب العالمية الثانية ، كنت اذهب ، من كمبردج الى لندن للقاء غلاديس ، التي كانت تأتي من جامعة آلستر في جنوب غرب انكلترا ، وأنا وهي نحمل كتب الشعر . واذكر منها قصائد دانتي « لا فيتا نووفا » ـ الحياة الجديدة ـ والـ « كانزو نييري » ـ الأغاني ـ في ترجمة غابرييل روزيتيّ البديعة . أذكرني وأنا في أنفاق الـ « اندرغراوند » وقطارات المترو ، وأنا أقلّب صفحات ذلك الكتاب صغير الحجم ، المطبوع طبعاً كثيفاً ناعماً ، اتنقّل فيه من قصيدة الى اخرى . . . خرائب لندن ، التي كانت تسبّبها الغارات الألمانية المتواصلة انتشرت في كل مكان ، وأنا اجد « حياة جديدة » في قصائد دانتي التي كتبها في مطلع شبابه حبًّا ببياتريس ، وأقرأها على غلاديس في شوارع المدينة الكبيرة ـ وما كان اروع ضياعنا في طرقاتها وظلماتها . . .

كم كان يبدو الشعر مهمّاً للحياة يومئذ ! بعض سونيتات ويردزويرت ، وسونيتات كيتس كلها ، كم كانت تملأني بالحيوية والأخيلة وعشق كل ما تقع العين عليه ولا تقع ! وكانت هناك ايضاً سونيتات شكسبير ، وسونيتات جون دَنّ ومراثيه ، التي هيأتني لذلك التواصل الحميم مع رباعيات اليوت الفلسفية ، وقصائد اودن ، ثم قصائد لوي مكنيس الضاجة بالسخرية وتحدّي المأساة ، وشعر د. هـ. لورنس المتفجّر بنزوات الآلهة القدامى وشهوات التراب والجسد .

عشريناتي الأولى ، على كل ما كنت منهمكاً في مطالعته ، وعلى كل ما كنت متعلّقاً به من حركات الرسم والنحت منذ النهضة الاوروبية حتى ماتيس وبراك وبيكاسو ، كان هؤلاء الشعراء بعض

صانعيها ، ومحفّزيها ، ومالئيها : ما افتُتنت بامرأة ، وما عشقت جسداً او حجراً ، وما أخذت بفكرة ، وما أحببت لوناً او خطاً او زهرة ـ في الغابات ، بين الصخور ، على ركام الخرائب ، مع اروع المباني ـ إلّا وكان في شعر هؤلاء المبدعين الدفع الأعظم لعواطفي ، لادراكي ، لنفاذي الى قلب الأشياء جميعاً . . . كم كان الشعر خلّاقاً ورائعاً يومئذ !

* * *

١ ـ جاءت ولادة الشعر الحر مع الرواد تعبيراً عن حاجة اعادة الصلة بين الخاص والعام في الحياة وبين الشعر وبعبارة اخرى : إعادة الشعر الى الحياة والحياة الى الشعر . بعد ذلك ، ومنذ السبعينات ، وبأثر اقدم منها ، لاحظنا عودة ظاهرة الفصام بين الشعر والحياة العامة وهي تأخذ اشكالاً جديدة .

هل نتفق على هذه الملاحظة ؟ وهل تعتبرها احد اسباب انحسار الدائرة الشعبية للشعر الحديث ؟ وهل هو وضع « ازمة شعرية » لا ينفيها وجود الاستثناءات ؟

١ ـ لا ادري ان كنت اتفق تماماً معكم على ملاحظتكم هذه بكل أبعادها ، ولاسيما حين تعتبرونها أحد اسباب انحسار الدائرة الشعبية للشعر الحديث ، وتجدون فيها مؤشراً لأزمة شعرية يعانيها الموقف الأدبي حاليا . ذلك لأن ولادة الشعر الحرّ ، بأنواعه ، لم تأت فقط عن حاجة اعادة الصلة بين الخاص والعام في الحياة وبين الشعر ، على ما في ذلك من اهمية . بل كانت هناك عوامل ودواع

كثيـرة ادت في محصلتهـا الأخيـرة الى كسر ضـروب شتى من قيـود القول ، وقيود الفكر ، وقيود الخيال ، طلباً لتعبير جديـد يكون في اساليبه وطرائقه وصوره ما هو اصدق لتجربة الشـاعر (وكـل فنان آخر) ، واكثر انصياعاً لحاجاته النفسية ، وأقـوى نفاذا الى أعمـاق أمته ، المأساوية في معظمها ، وأشدّ التحامـاً مع عصـره . وما زال الشاعر العربي الجيّد سائراً في هذا الاتجاه بالضبط ، وما زال الشعر الحرّ هو وسيلته الأهم ، وربما وسيلته الوحيدة ، لتحقيق ذلك ولكن الذي حدث منذ اوائل السبعينات هو ازدياد الوهم ـ بتأثير من اشباه الجَهَلة الـذين ما زالـوا من خلال نفـوذهم في الصحف والمجـلات السـائدة ـ بأن الشعر الجديد سهل الكتابة ، عديم الضوابط ، واذا بفيض رهيب منه يدفق علينا كل يـوم ومن كل صـوب. ورافقه ، بحكم ردة الفعل الحتمية لاساليب الشعر الجديدة ، عودة الى الشعر العمودي بتشجيع خاص من السلفيين من اصحاب المراكز الرسمية ذات النفوذ في الحياة الاكاديمية والحياة الثقافية ، فلم يبق شاعر قديم لم تُنهب صوره ومجازاته وقوافيه ، دع عنك افكاره ورؤاه ، لاقحامها في هذا الشعر الذي لم يفلح ، مع كل منبريته ، في خلق الثقة بينه وبين جمهور ما عاد يرى فيه جديداً يثيره ، أو يفتح عينيـه على أمـر يجهله ، فالكثير من الشعر اليوم لم يفقد فقط صلته بالحياة العامة ، رغـم تحجّجه الواهي بها ، بل فقد صلته ايضاً بخصوصية الذات ، بخصوصية النفس ، بتلك التربة الشخصية الداخلية التي هي منبت كل ابداع حقيقي . وبينما كان الشعر دائماً وسيلة للإثارة كلما اجتمع عليه عدد من النـاس ، مهما كـانت المناسبـة ، أضحى فجأة مثـار السأم ، بل والإعـراض ، بحيث أدّى طغيان الـرديء المستمر الى تنكّر الناس حتى للقليل الجيّد ، إلا فيما ندر . وبات وجود النـاقد

العارف الصارم من جهة ، واليقظ المتعاطف مع الجيد النادر من جهة اخرى ، أمراً ضرورياً لإنقاذ الموقف . وهذا امر قد لا نراه قريباً ، لسوء الحظ .

والغريب ، والطريف ، ان ازمة الشعر ليست ازمة شحّة ، بل على النقيض ، ازمة وفرة زائدة ، اختلطت فيها السلفية المغلقة مع الجهل المنفلت ـ وكاد الشعر الحقيقي يضيع بينهما ، لولا بضعة من شعراء ممتازين ما زالوا اقوى من هذا الطوفان كله ، والحمد لله !

٢ ـ برغم مرور ربع قرن على بدء انتشار ممارستها ، ما زال سؤال « قصيدة النثر » مطروحاً في ساحة الأدب العربي ، بين التبني وطباقه . كيف ترون اليها في ماضيها وافاقها ؟

٢ ـ من الأمور التي عِبْتُها ، وما زلت ، على الكتابات حول الشعر الحديث منذ الخمسينات ، خطأ المصطلح النقدي في بعض قضايا الشعر الأساسية ، كان السبب فيه ان المصطلح ترجم اصلاً عن الانكليزية او الفرنسية ، وطُبّق في العربية على غير ما وُضع له في تينك اللغتين . ومن جملة هذا الخطأ المصطلحي اطلاق تسمية « الشعر الحر » على ضرب من الشعر خرج به الشاعر على العمود ، ولكنه بقي في نطاق التفعيلة والقافية ولو على نظام جديد ، وكذلك اطلاق تسمية « قصيدة النثر » على ما هو في واقع الأمر « شعر حرّ » ، بالمعنى الأصلي لهذا المصطلح في اللغتين اللتين نُقِل عنهما الى العربية ، في حين ان المقصود بـ « قصيدة النثر » في الانكليزية والفرنسية هو كتابة نثرية في فقرات تحمل نَفَساً قويّا من الشاعرية ، ولا تُقسم الى أسطر لها وقعها البصري والإيقاعي المتميّز . وتسمية الشعر الحر خطأ بقصيدة النثر جعلت فكرة « النثر » لاصقة جدا

بنوع من القصيدة اراد لها اصحابها ان تتحرر من التفعيلة والقافية ، على ان تبقى مغايرة جذرياً عمّا تحمل كلمة « نثر » من معانٍ ، وتتوخّى ضروباً من الإيقاع ، والموسيقى الداخلية ، تحققها بطرائق غير متوقعة . وهذا هو الشعر الذي كتبته انا وكتبه توفيق صايغ وأنسي الحاج في الخمسينات والستينات ، ازاء مقاومة شديدة أيامئذ ، واذا به يشيع ، وبخاصة بين الشباب ، بحيث اضحى اضافة اساسية لاساليب التعبير العربي . والمبرّزون فيه لا يقلّون قدرة وانجازاً عن شعراء الغرب المحدثين الذين يكاد يكون شعرهم كله اليوم من هذا النوع « الحر » ، مهما تكن لغاتهم .

« قصيدة النثر » هذه التي في السؤال ـ وهي قصيدة « الشعر الحر » بمفهومي ـ بدأت في مطلع الخمسينات ، ومضى على بدء انتشار ممارستها زهاء الأربعين سنة . وما ورد في جوابي السابق ينطبق عليها من حيث الكثرة الطاغية ، وانعدام الضبط الذي لا بد منه لكل فن حقيقي . غير انها ، ولا شك ، جاءت لتبقى ، بل انها ستزداد انتشارا رغم الارتدادات السلفية ، لأنها تتيح للقول ، بحرية تراكيبها ، صِيَغاً لا حصر لإمكاناتها وتشكيلاتها ، ، فتُغني بذلك عملية الإبداع ، وتستنبع المزيد من طاقات اللغة الكامنة .

٣ ـ يقول الشعراء ان قصيدتهم لم تصنع نقادها ، وانهم تولوا احياناً المهمة لهذا السبب . وفي احسن الأحوال ان النقاد لم يستخلصوا من تجارب الشعر الحديث ، منذ الرواد ، المعايير النقدية فظهرت اجيال شعرية وهي عزلاء منها . فماذا يقول النقاد ؟

٣ ـ هذا الكلام صحيح في معظمه ، ولو ان الدراسات النقدية لتجارب الشعر الحديث منذ الخمسينات لم تنقطع ، غير ان الشباب

من شعـراء اليوم قـد يعانـون من نـدرة النقـد المعنيّ بهم اكـثر من شيوخهم ، ولا بد لهم من ان يقتدوا بالـذين سبقوهم ، فيـوجدوا نقّادهم من بين صفوفهم . وهذه ظاهرة شائعة في آداب وفنون هذا القـرن : كلما انطلق المبـدعون في اتجـاهات لم يـألفها سـابقوهم او معـاصـروهم ، كـان عليهم ان يستخـدمـوا أقـلامهم دفـاعـاً عن جديدهم ، وتحليلاً له ـ وهل نقول تكريساً له ايضاً ؟ ـ الى ان يبرز الناقد الموضوعي الكبير الذي يستطيع ان يستخلص المعايير ويحـدّد النظرية . وهو ما ان يفعل ذلك ، حتى يكون مبدعون آخرون قـد انـطلقوا في اتجـاه لم يكن في البال ، فتقوم الحاجـة مرة أخـرى الى الدفاع ، والتحليل ، واستخلاص النظرية « الجـديدة » . وهكـذا تبقى العلاقة الجدلية بين الشعر والنقد قائمة ومتواصلة ، ولنقـل ، بتفـاؤل زائد ، مـلأى بالحيـوية . ولكن الـذي يميـل الشعـراء الى نسيانه ، كلما شكَوْا من غياب النقد او قلته ، ان النـاقد كـان دائماً شخصاً نادراً ، وان الناقد الجيد كان دائماً شخصاً أندر بكثير .

***

كنت اقول فيما مضى ان لحظات الابداع اشبه بالحمى التي تستبد فجأة بالكيان ، باللحم والدم ، وليس ما يـردّها حتى تنسحب هي بنفسهـا . وصرت فيـما بعد ارى ان القصيـدة تأتي كـما تأتي نـوبـة الصرع ، دونما سابق إنذار ، فيدخل الشاعر غيبـوبة لا تقـاوَم ولا تُفسَّر . والظروف التي « ترافق » القصيدة ليست هي المهمة ، إنمـا المهـم هو ما « يسبق » القصيدة من ظروف . تتراكم وتتلبّد حـالات نفسية وذهنية كالغيوم ، واذا بها تتصادم على نحو ما في الفضاءات

الداخلية وتطلق اللحظة الصاعقة ، فتتجسّد الأسطر كما يتجسّد الرعد . وتتوالى البروق ، وتتوالى معها الرعود ، وتتخذ القصيدة شكلها الأول على الورق دون ان يستطيع الشاعر تحكماً بها ، الى ان تفرغ السحب شحنتها ، وتستنفد غيثها .

والشعور لحظة انتهاء الكتابة هو شعور العائد الى وعيه كالعائد من رحلة مجهولة هائلة ، الى حيث يرى ان بين يديه جوهرة لا يدري بالضبط كيف تحققت له في مدارج تلك الرحلة . وعليه الآن ان يُعمل فنّه وصنعته ومعرفته كلها بوعي صارم ، لكي يصقل هذه الجوهرة ويجعلها عملاً متكاملاً . وما كتبه في ساعة من النشوة هي خارجة عن الزمن ، قد يحتاج الآن الى ساعات من الزمن لوضعه في صيغته النهائية . وتتحلّل النشوة الى فرح مسترسل لا يعرفه إلاّ الشاعر ، وقد يكتشف انه لا يجد من يوصل اليه هذا الفرح بأكمله ، لأن من طبيعته ان يبقى عصيّاً على الآخرين ، إلاّ في البعض الأقلّ منه .

* * *

« أريها السُّهى وتريني القمر »

هذا القول ، بما فيه من طرافة المعنى وشاعرية الصورة ، يتشعّب باحياءاته في اتجاهات كثيرة ، وغير متوقعة ، مما يجعله من أجمل ما قال القدامى .

علينا ان نذكر اولاً ان السُّهى (او « السُّها ») كوكب من بنات نعش تصعب رؤيته ، حتى قيل انه « كوكب خفيّ تمتحن به حدّة

البصر » . فإذا استطعت ان تريها السهى ، فقد أفلحت في إطلاعها على شيء شديد البعد ، يتمنّع على الرؤية ، ولا يدركه بعينه إلاّ حديد البصر ، فيعود من رؤيته مزهوّا بأن سراً من اسرار السماء كشف له عن نفسه . ومن هنا تبدأ المعاني بنهوضها في الذهن :

أريها الخفيّ ، وتريني الظاهر ؛ اصلها بالصعب ، وتصلني بالسهل ؛ أحدّثها بشيء ، وتحدّثني بآخر . ولكن القمر ايضاً جميل . فهي اذن ، على طريقتها ، تبادلني حُسْناً بحسن ، وإن لم يتصل الواحد بالثاني ، ونحن كلانا فيما يبدو سابحان في فضاء ما .

حوار الطرشان ؟ تقريباً . ولكنه حوار ، رغم ما فيه من تبادل الصمم ، فيه إيحاء بالبعيد المرغوب ، والخفي المستحبّ ، وايحاء في الوقت نفسه بعدم الفوز بالنتيجة المطلوبة . المطلوبة ممّن ؟ مني ، أنا المتحدث ، ام منها ، هي التي تقايضني مستحيلاً بمستحيل ؟ أم منّا كلينا ؟ ثم ، ألا يجوز انها هي التي ستقول : أريه السهى ، ويريني القمر ؟

او ليس هكذا يكون الكثير من حوار المحبّين ، حين لا يخلو من مكر وإثارة ؟

قال لها قولة الأعشى :

«فأفضيتُ منها الى جَنَّةٍ تدلّتْ عليّ بأثمارها »

فقالت : « أجئتها جيئة سارقٍ في جُنَّة الليل ، لتفعم راحتيك بلذائذ الكروم ؟ »

قال : « أريتها السُّهى » .
فتساءلتْ : « وأرَتْك القمر ؟ »

* * *

إلى أي مدى يمكننا التعامل مع الميثولوجيا البابلية والاشورية ابداعياً ؟

الى أبعد مدى ، اذا توفرت الطاقة الخلاّقة لذلك . لا شك ان التنظير ، أحياناً ، سهل، والتطبيق في معظم الأحيان صعب . وقد لا يتحقق اصلاً . والحديث عن استخدام الميثولوجيا التي اوجدها وادي الرافدين عبر ما يزيد على ثلاثة آلاف سنة من الحضارة قبل الميلاد ، حديث قديم بالنسبة لي ، اذ كنت من اوائل من اثار الموضوع منذ اواخر الأربعينات ، واوائل الخمسينات ، وبأشكال شتى . وكان اهتمامي به ، بل والحاحي عليه ، احد الأسباب التي دعتني الى ترجمة كتاب « ادونيس او تموز » لجيمز فريزر ، ثم ترجمة كتاب « ما قبل الفلسفة » لهنري فرانكفورت واخصائيين آخرين بأساطير العراق ووادي النيل .

والذي لا يستطيع نكرانه احد هو ان العديد من شعراء العرب المحدثين كانوا على وعي رائع بالأمر ، واستجابوا له ، وكتبوا بعضاً من أهمّ ما كُتب من شعر بين عامي ١٩٥٠ و١٩٧٠ ، واوجدوا للشعر العربي مناخاً ومذاقاً جديدين ، كما يسّروا له وسائل تعبير عن القضايا العربية الكبرى ، عن طريق استخدام الاسطورة ، كانت كلها جديدة ، ومؤثرة ، وساهمت في خلق تيّار الحداثة التي كثر

الكلام عنها في الآونة الأخيرة ، هؤلاء هم الشعراء المعروفون بالتسمية التي اطلقتها عليهم في احدى دراساتي النقدية عام ١٩٥٧ : الشعراء التموزيون . وفي طليعتهم بدر شاكر السيّاب ، أهمّ الشعراء العرب منذ الخمسينات من هذا القرن .

وبهذا نجد ان الميثولوجيا الرافدينية لم يكن لها حضورها في الشعر العراقي وحسب ، بل في الشعر العربي كله ، بما فيها الشعر الفلسطيني الذي استوعبت الكثير مما فيها من قيمة الفداء والانبعاث ـ وهي احدى الثيمات الاساسية في هذه الميثولوجيا ـ على نحو متميّز .

وفي العراق لم يكن السياب هو الوحيد الذي استوحى هذه الاساطير ، ومتمّماتها من الاساطير العربية اللاحقة ، بل نكاد لا نجد شاعرا عراقيا نظم قصائده الحديثة في الربع الثالث من هذا القرن إلاّ وتلعب الاسطورة وأشخاصها ومضامينها واسماء أبطالها دوراً جوهرياً في شعره . وكان العراق ، حتى الثمانينات ، سباقاً في استيحاء الميثولوجيا البابلية (بفتراتها المتعاقبة) في الكتابات المسرحية بوجه خاص ، ورأينا عدة مسرحيات جيدة ، كتبها واخرجها ومثلها عدد من ابرز من تعامل مع المسرح في العراق ، امثال سامي عبد الحميد ، عادل كاظم ، قاسم محمد ، وكثيرين آخرين ، تدور حول مواضيع تموز ، وكلكامش ، وانكيدو ، وعشتار ، واريشكيغال ، الخ .

أما في الفن التشكيلي ، فقد كان لهذه الاساطير ، حضور لا نزال نجده بين الحين والآخر في أعماق الرسامين والنحاتين ، صراحة او ضمناً . وكذلك الف اكثر من موسيقي تآليف أقرب الى الشكل

السمفوني حول كلكامش ، وتموز ، وغيرهما . بل إنني ازعم ان ثيمات البطولة ، والتساؤل حول الموت ، والبحث عن الخلود ، والفداء ، وانبعاث الحياة بعد موتها ـ وهي الثيمات الاساسية في الميثولوجيا العراقية ـ نجد حضورها على نحو له خصوصيته العراقية ، ليس فقط في الشعر والمسرح والفنون التشكيلية التي ابدعها عدد من الطليعيين في العراق ، بل في القصة والرواية العراقيتين ايضاً . ومن يقرأ ما نشر في بغداد في سنوات الحرب الثماني من قصص وروايات الحرب ، يجد كيف ان هذه المواضيع ، المستمدة اصلاً من التفكير ، او التخيّل ، الاسطوري ، تفعل كالخميرة فعلها في الكثير من الأجواء ، والشخصيات ، التي تخلّقت على أيدي عدد من الكتّاب العراقيين الذين ، كما ارى ، لم ينالوا الحق الذي هم جديرون به ، من الاهتمام والدراسة النقدية ، على الصعيد العراقي او الصعيد العربي ، على حد سواء .

فالتساؤل حول هذه القضية ، اذن ، وارد ، إلا انه غير دقيق . ولكن ، مع هذا كله ، لا بدّ من الاشارة الى أن « الزخم » الاسطوري في شعر الخمسينات واوائل الستينات ، المتمثل على أحسنه في أعمال السياب ، لقي فيما بعد رد فعل كان لأي ناقد ان يتوقعه . وهو ما نراه اليوم من اساليب في الشعر يريد اصحابها التخلّص ، بشكل او بآخر ، من أثر السياب ، طلبا لوسائل تعبيرية تكون من خلقهم هم . وهذا أمر مشروع ومعروف في تاريخ الفنون كلها . أي ان الجيل الجديد ، في ردة فعله ضد شعر الخمسينات ، يبدي انصرافا عن الاسطورة ـ ربما بحثاً عن نوع آخر من الميثولوجيا ، بعد ان شعر بأن المصدر « القديم » كاد يستنفد ، ولم يعد يمدّه بما يثيره من رموز . غير ان من يدقّق حتى في هذه الاساليب

« الجديدة » ، يجد ان الاسطورة العراقية لا تزال فاعلة ، عن وعي او غير وعي .

ولا ريب عندي لو ان طالبا مجتهدا تفرّغ للموضوع لثلاث او اربع سنوات ، لأتانا برسالة جامعية كاشفة ومهمة ، تكون بداية لدراسات مفيدة مماثلة في المستقبل ، حول الوشائج المستمرة بين الميثولوجيا الرافدينية والإبداعات الحديثة في شتّى أجناسها .

* * *

ستبقى الثورة الفلسطينية هي التجربة الأكبر والأعمق اثرا في الحياة العربية ، رغم ازدحام الساحة العربية بالأحداث الكبيرة والمزعزعة . وذلك للطبيعة المعقدة ، والمتفرّدة ، التي كان لا بد من ان تتصف بها بسبب نوع العدو الذي قامت لقهره واحتوائه ، وبسبب الظروف العاتية التي وجدت الثورة نفسها محاطة بها ، ومطالبة دوماً باختراقها ، حفاظاً على فاعليتها . ولو لم تكن ثورة فدائية منذ لحظتها الأولى ، لما استطاعت ان تقاوم عدوها وتخترق ظروفها هذه السنين الطويلة . ولو لم تكن شجاعة ، وذكية ، وبارعة ، من ناحية ، وواعية ومستقبلية النظرة ، من ناحية اخرى ، لما استطاعت ان تحتل القلب من القضايا العربية . إنها لا تمثل ايمان الفلسطينيين وحدهم بمصيرهم المنطلق من اعماق كينونتهم التاريخية والحضارية ، بل تمثّل ايمان الأمة العربية كلها بمصيرها ومشروعية كينونتها تاريخيا وحضارياً .

ما معنى ان يفكّر الشاعر او الروائي ثورياً ؟ لو لم يكن محاصرا ،

ومعزول السلاح ، ومهددا بالابادة ، لما احتاج الى ثورته . غير ان الثورة الفلسطينية جعلت هذا الوعي فيه حادًا ، ومتفجراً ، وجعلته يلجأ الى سلاحه الابداعي ، بقدر ما يلجأ الى اي سلاح يحارب به ، ابقاء على كينونته ، ورؤيته ، وحلمه ـ كلها معاً . والروائيون الفلسطينيون ، اينما كانوا ، واينما كتبوا ، ومهما ألّفوا ، فإن خيالهم انما ينشط بهذا الفعل الثوري الذي يجعلهم جزءاً من الثورة الفلسطينية ـ بعضاً من سلاحها ، وبعضاً من تبريرها ، في آن واحد .

والمناخ الذي يكتب فيه الروائي الفلسطيني جعل لكل ما يُكتب هذا الهاجس العنيف بالموت وتحدّي الموت ، بالحياة وتحدّي الحياة . وهذا الهاجس بالذات هو بعض السرّ في نجاح الرواية الفلسطينية في كونها غاضبة ، وانقلابية ، ومغيّرة ، في الوقت الذي هي فيه ايضاً عميقة الإنسانية وعميقة الحب . ولن يكون موضوعها ثورياً ، اذا لم تكن اساليبها ثورية ، تحقق ما لم تقوَ الكتابة العربية على تحقيقه حتى اواسط الستينات من هذا القرن . ولذا فإن الرواية الفلسطينية هي الطليعية اليوم في الأدب العربي الحديث ـ على تنوّع مناحي هذه الطليعية من حيث التركيب ، والاسلوب ، واللغة .

لقد اعطت الثورة الفلسطينية الكتابة كلها مذاقا جديدا . والكتابات الفلسطينية بدورها اعطت الابداع العربي كله هذا المذاق ، ووضعت الكلمة العربية ، بكل قرائنها الذهنية والخيالية والنفسية . في السياق الأهم للممارسات الخلّاقة في هذا العصر .

* * *

دأبت الصهيونية ، طوال اربعين عاماً من التصعيد العسكري ، على تدجيج نفسها بكل اسلحة الدمار الممكنة في هذا القرن ، كما

دأبت بشراسة على تجريد الفلسطيني من كل وسيلة يستطيع ان يدعم بها صرخته اليائسة في وجه الظلم . ولكن بقي هناك ما لم تستطع الصهيونية ان تجرّد الفلسطيني منه : ارادته ، وهي صلبة كالحجر ، كما لم تستطع ان تجرّده من حجره ، وهو صلب كارادته .

في هذه العودة الجريئة المذهلة الى الحجر كسلاح ، ازاء الرصاص والقنابل والبولدوزرات ، عودة الى رمز لم يكن يتوقعه احد لتشبّث الفلسطيني العنيد ـ لا بصخره فقط ، وهو الذي نشأ عليه ، وبه ابتنى تاريخه الطويل ، بل بانسانيته التي عجزت الآلة العبرية عن نزعها عنه ، هذه الانسانية التي رعاها الصخر وحماها منذ اوجد الكنعانيون واليبوسيون منازلهم وقراهم ومدنهم الأولى ، بما فيها القدس ، لتكون حاضنة المعرفة والمثل النبيلة التي عاشت وما زالت تعيش بها البشرية .

ومن هنا دهشة العالم واعجابه بهؤلاء الفتية الذين تفجّرت الأرض بهم فجأة ، وكأنهم ارادة الأرض بالذات ، كأنهم ارادتها ممزوجة بشظايا عشقها وغضبها . يُقتلون بالرصاص كل يوم ، ويختنقون بالغاز ، ويُعتقلون بالآلاف ، ولا تكفّ ايديهم عن قذف الحجارة . تُثكل الأمهات ، ويدوّي الصراخ ، وتدمى العيون ، وتُنسف البيوت في وجوه قاطنيها ـ وتبقى الحجارة تنهمر كمطر يسقطه الله على رؤوس الغزاة المتحصّنين ببنادقهم ودباباتهم ، الى ان تتهشّم رؤوسهم .

وقعت المعجزة ، ثم استمرّت . وانقضت الأشهر الاثنا عشر الأولى ، وتفجّرات الحجر لم تنقطع على أيدي الفتية المنقضّين ، الراكضين بخفة الطيور الجارحة ، ولن تنقطع الى ان يعترف

الصهاينة بظلمهم ، وينصاعوا الى ذلك الحق الأساسي الذي ما أساءت اليه أمّة إلا وانكفأت أخيراً على وجهها ، مهما كانت عاتية ـ حق الانسان في تقرير مصيره .

وكان من المنطقي جدا ان تُعلن الدولة الفلسطينية ذروة لهذه الانتفاضة العارمة التي ما كان لشعب في العالم إلّا ان يؤخذ بعدالتها : لشدة براءتها ونقاوتها من ناحية ، ولشدّة نفاذها الى الضمير الانساني مهما قسا أصحابه او تجبّروا ، من ناحية اخرى . لقد اعاد الفلسطيني للناس جميعاً ، أينما كانوا ، مذاق ان ينتزع الفرد حريته بيده العارية إلّا من حجره الأول ، وذكّرهم بوحشية المتحكم بالانسان بآلات الدمار المقيتة . وبذلك ردَّ الصبي الفلسطيني الاعتبار للشجاعة الفردية الاسطورية ازاء القوة المركّبة الغاشمة ، في معركة بقاء الانسان وحريته .

١٩٨٨/١١/٢١

* * *

من دون حروب الأمة العربية كلها ، عبر القرون المتعاقبة ، كانت الحرب التي خاضها العراق مع ايران لثماني سنوات ، مولّدة لإبداع كثير ، سنحتاج الى بعض الوقت في استقرائه وادراك ابعاده .

نقول هذا ونحن نعلم ان الكثير من الشعر العربي ، منذ العصر الجاهلي ، يدور حول الحرب ، وان العرب حتى ما قبل بضعة قرون من الزمن كتبوا العديد من الملاحم والسير القصصية حول

صراعاتهم وحروبهم ، مازجين ما بين التاريخ والخيال والصناعة اللفظية بقدرة وبراعة .

غير ان الغالبية الكبرى من هذه الكتابات ، شعرية كانت ام قصصية ، تمّت كتابتها بعد الأحداث التي تتحدث عنها ، وليس في أثنائها . فهي تمثّل اعادة الرواية لتجارب بطولية ، فردية او جماعية ، يكون التأكيد في معظمها على المفاخرة بالشجاعة والقوة والصبر على المحن . ولم يكن إلاّ القليل جداً منها أدباً فجّره الواقع اليومي ، ساعة بعد ساعة ، كالأدب الذي صنعه كتّاب العراق في السنوات الأخيرة ، تصويراً لحالة الحرب لدى الذين شاركوا في عمليات القتال بالجسد والعضل ، اولئك الذين قاتلوا وتعذّبوا واستشهدوا ، فعرفوا لياليها الراعبة ، وغبارها الخانق ، وشظاياها الماحقة ، واختلط عرقهم بدمائهم وهم يقضون ايام البرد القارس والقيظ اللاهف في الخنادق والربايا وعلى السواتر ، في الفلوات الجرداء والجبال الصخرية ، تعيث بين أقدامهم العقارب والأفاعي ، وتملأ آذانهم في الليل صيحات الذئاب ، وهم يحدّقون الى وجه الموت ، يطلقون نيرانهم من مواقعهم العسيرة ، او يتحركون صفوفاً على الأقدام او بدباباتهم في اتجاه عدو شرس يسلّط عليهم نيران مدافعه وأحقاده .

ومن هنا هذه القيمة المتميّزة لما كتبه القصاصون والروائيون العراقيون في سنوات الحرب هذه : لقد جذّروا فنهم ، بكل ما يقتضيه من صدق في المعاناة ، وقدرة لفظية ، وغنى في الحسّ والمخيّلة ، في أعماق التجربة اليومية للحرب واستطاعوا ان يكونوا ، كل على طريقته ووفق خبرته الشخصية ، شهوداً على ذلك كله في زمن معقّد شاق .

ولقد صور القصاصون والروائيون ذلك ، وأعطوا الحقائق بعض وزنها ، مدركين حتمية فواجعها ، وفي الوقت نفسه وضعوا أحداثهم وأشخاصهم في سياق الحياة اليومية التي كان على المجتمع ان يستمرّ بها ، فأوجدوا الترابط الجدلي بين هذه الحياة الآمنة بعيداً عن خطوط النار ، وتلك الحياة المستعرة في صراعها وسط الخطوط اللاهبة .

وكانت نتيجة ما كتبوه انهم ، في أحسن الأحوال ، جاءوا باضافة مهمة الى الأدب العربي ، قديمه وحديثه . ولما كانوا يحسّون بمسؤولية ما يكتبون ، لا ازاء تجاربهم الذاتية وحسب ، بل ازاء مواهبهم ومطاليب فنهم ، فقد حققوا ، في عدد غير قليل من القصص والروايات ، مستوى من الإنجاز سيدرك إقبالاً من القرّاء وطلّاب الأدب يضعه في مكانة متفردة مما يريد ان يقرأه مئتا مليون عربي ، اذا كان للعرب ان يعتزّوا بتفرّد عطائهم وصلته بتجاربهم .

ولكن ما الذي سيكتبه هؤلاء الكتّاب وأقرانهم في زمن ما بعد الحرب ؟

إني اتوقع في السنوات القلائل القادمة عدداً من النتاجات ستكون الحرب مرة اخرى من مواضيعها ، ينظر فيها اصحابها مجددا الى ما قد حدث ، مزودين بالتجربة الفنية والوثائقية التي تكاملت في هذه الفترة ، ولكن بمزيد من الاتساع ، ومزيد من العاطفة، في آن معاً . لن يكون الكتّاب تحت ضغوط الضرورة الآنية : ولذا فلسوف يتمكنون من ارسال النظر بعيداً ، وعميقاً ، ويقضون في انجاز العمل الواحد ربما بضع سنوات ، ليتابعوا بأناة واسترسال خيوط التواشجات والتعقيدات ، الحَدَثية والشخصية ، بالكثير من

الرويّة واعمال الفن والصنعة ، مع الكثير من التأمل الذي تَعمق فكراً كلما عَمُق شعورا وعاطفة . ولسوف تبرز اسماء لكتّاب لم نسمع بهم حتى الآن ، من بين الذين عرفوا هذه الحرب بسنواتها الطوال ، واختزنوا من احداثها وجزئياتها الكثير مما ساهموا فيه ولم يتسع لهم الوقت للحديث عنه . وهذا بالضبط ما حدث للآداب الغربية بعد الحربين العالميتين في النصف الأول من هذا القرن ، وهذا ما حدث في أعقاب الحروب الكبرى طوال القرن التاسع عشر في اوروبا .

واذ يتناءى الدافع التعبوي الأساسي الماثل في ذهن الكاتب إبّان الحرب ، سيشتدّ الدافع الانساني الاساسي الآخر الذي لم يستطع الكاتب ان يفيه حقه الكامل وهو رهن ضرورات الحرب العاتية . ولعل الحرب ستصبح خلفية واحدة من خلفيات اجتماعية وحدثيّة متعدّدة ، لإغناء الشخصية وتعميقها ، إذ تتجه الأنظار صوب طاقات المستقبل وامكاناته . وسيكون هذا ، بالطبع ، من حق الكاتب ، ومن حق المجتمع ، معاً ، خدمة لاستمرار العطاء لحضارة لا تنتعش ، في النهاية ، إلا بقطف ثمار السلام على نحو ما تحلم به الأمة ، بل البشرية كلها .

١٩٨٨

* * *

قال معاوية بن ابي سفيان ، وهو جالس على سرير الخلافة في دمشق :

قدم علقمة بن وائل الحضرمي على رسول الله ﷺ ، فأمرني

رسول الله أن انطلق به الى منزل رجل من الأنصار أُنزِلُه عليه ، وكان منزله في أقصى المدينة . فانطلقت معه وهو على ناقة له ، وأنا امشي في ساعة حارّة ، وليس عليّ حذاء . فقلت : احملني يا عمّ من هذا الحرّ ، فانه ليس عليّ حذاء . فقال : أنت لستَ من ارادف الملوك . قلت : إني ابن ابي سفيان . قال : قد سمعتُ رسول الله ﷺ يذكر ذلك . قلت : فألْقِ إليّ نعلك ! قال : لا تقبلُها قدماك ، ولكن امشِ في ظلّ ناقتي ، فكفاك بذلك شرفاً ، وإن الظلّ لك لكثير .

قال معاوية : فما مرّ بي مثل ذلك اليوم قط ! ثم أدرك علقمة سلطاني ، فلم أؤاخذه ، بل أجلستُهُ على سريري هذا . . .

ـ « عيون الأخبار » لابن قتيبة

بدون تعليق ! ولكن كنت أتمنى لو اني رأيت وجه علقمة هذا وقد ذكّره الخليفة الداهية بقصته معه ، ثم طلب اليه ان يجلس على سرير الخلافة بجانبه . . .

* * *

قال عبدالله بن عامر :

« رأيت عمر بن الخطاب أخذ تبنة من الأرض فقال : ليتني كنت هذه التبنة ! ليتني لم أخلق ، ليت أمي لم تلدني ، ليتني لم أكن شيئاً ، ليتني كنت نسياً منسيّا . . . »

كل تلك الانجازات الهائلة ، كل تلك الفتوحات العظيمة ، كل

ذلك التاريخ الحافل بالأحداث الكبار والرجال الكبار ـ ويتمنى عمر لو كان تبنة ، لو انه لم يُخلق !

أي حسّ مأساوي مذهل من رجل أدرك من العظمة شأواً لم تبلغه إلا حفنة من الرجال في تاريخ البشرية كلها . . . ولقد ذكّرني قوله بأبيات الشاعر الاغريقي سوفوكليس الذي قال على لسان اوديب :

أفضل ما كان لو ان المرء لم يولد ،
واذا وُلد فأفضل ما يكون
أن يسرع الخطى نحو الموت . . .

ولكن اوديب يقول ذلك بعد ان خسر كل شيء في الحياة ، وهذا عمر يقول ما قاله وقد كسب التاريخ بأجمعه . أي نكران عجيب للذات من رجل حطّم كبرياء اثنتين من أعظم امبراطوريات الدنيا ، الساسانية والبيزنطية ، ولم يصبه زهو او غرور ولو للحظة واحدة !

* * *

يقول احد النقاد في الحديث عن الشاعرة الامريكية املي ديكنسون ، إن لحظات الوقع الرائع لقصائدها تأتي عندما تشعر انها ليست عاجزة فقط عن ان تقرأ المعنى ، بل انها لا تجد اي معنى يُقرأ . وقد قالت في رسالة لها : « إنها لحظة خطرة تلك التي يجد المرء فيها ان المعنى قد هجر الأشياء وان الحياة تقف امامه مستقيمة ، ومنضبطة بوقتها ، ولكن لا اشارة تأتي لأي معنى فيها » .

هذا اليأس من المعنى ، مجابهة الفراغ المطلق في كل شيء ، يكون للفنان احيانا حافزاً غريباً لا تفسير لـه : تنتصب الحياة أشكـالاً لا تتخطّى نفسها ، صـوراً لا ترمـز الى شيء ، بحيث تأتي الكلمـات عارية ، لا تعني إلا نفسهـا ، وخاليـة من كل دلالـة ، وليس فيها لكاتبها إلّا اصواتها وحركاتها . إنها لحظات رعب ، كحلم لا يقوى الحـالم عـلى الفكـاك منـه ، والحلم مستمـر منغلقـاً عـلى اشكـالـه وفـراغـاتـه . ولكن الكلمـات تتكـوّن ، وتستقيم ، وتنـضبط بايقاعـاتها ـ وتتخلّق مسعفة الفنان حتى في يأسه ، ربما للمزيد من اليـأس بـالنسبـة لـه ، ولكن للمـزيـد من الخلق بـالنسبـة للعمـل نفسـه . . . معجزة من التنـاقض الذي لا يفسَّر إلا بمـا في اعمـاق الكلمات من طاقة دائبة الحركة ، حتى عنـدما يبـدو ان المعاني قـد فنيت ، وان الفراغ هو سيّد الزمن .

* * *

يوم نقلت رواية وليم فوكنر « الصخب والعنف » الى العـربية ، تمنيت لو انني أنقل ايضاً روايته العظيمة الأخـرى « نور في آب » . وبقيت هذه الأمنية تراودني الى ان جاهرت بها يوماً ، بعـد سنين ، للاستاذ عـطا عبد الـوهاب وكـان قد قـرأ « الصخب والعنف » في تـرجمتي ، وقدّمت لـه النص الانكليزي لـروايـة « نـور في آب » ، وسألته ان كان مستعداً للتصدّي لروعتها ومشقّتها معـاً ، فيترجمهـا هو، وأتحرّر انا مما كنت قـد حملت نفسي من امنية لا تتحقق. فـإذا هو يتحمّس ، ويرى في ترجمة « نور في آب » تحدّيا هو كفـء لـه ، وبخاصة بعد ان قام بترجمة عدد من الروايات والدراسـات المتميّزة

بأسلوبها وصعوبتها . وأقبل على العمل على نقلها الى العربية بمتعة ، واصرار ، رغم ما يملأها من إشكالات اللغة والاشارات والتراكيب التي لا تسعف فيها دائماً القواميس والمراجع .

بالطبع ، لا يكفي ان تكون « نور في آب » من أعظم روايات هذا القرن ، ومن اعمقها اثراً في الفن الروائي المعاصر ، شأنها في ذلك شأن « الصخب والعنف » ، لأن تأتي اية ترجمة لها على المستوى الذي يعرفه قارىء النص في لغته الأصلية . فهي عمل اطلق فيه فوكنر ، كما قلت في مكان آخر ، لا طاقاته التخيلية فقط ، بل طاقاته اللفظية بكل ما كان يتصف به من اندفاع الواثق لموهبته ، اللامبالي بما يراه الآخرون . والآخرون ، أيام كتب فوكنر هذه الرواية في مطلع الثلاثينات ، كانوا أميل الى طريقة معاصره همنغواي في كبح الجماح اللفظي ، وتقليص الجُمَل والفقرات ، وتبسيط اللغة ، وتضئيل القول حتى في مجال المأساة تشديداً على المفارقة الحاصلة . أما هو ، فكان مسكوناً بظلام قوطي لا يريد فكاكاً منه ، يكون فيه الواقع جائحاً وجامحاً ، وفي الوقت نفسه مشدوداً الى أعماق دائمة الغور والتراصّ والتحرّك ، تاريخاً وتخيلاً معاً . واللغة لديه يجب ان تنبع من هذا الظلام المكتظ بقواه المتصارعة ، وتتصف بالتفجّر والهدير ، والرعد ، والإظلام ، والسطوع ، فيلقي بالأفعال والنعوت بسخاء مذهل في تصوير كل رجل وكل امرأة ، كل حركة وكل حالة ، كل شكل ولا شكل ، بأقصى ما تسعفه به رؤيته الحادّة المتشعبة ، وخياله الهادر الراعد . وهو يعوّض بالنثر المضطرب بدواخله وفوراناته وشموخه عن القصائد التي كان فوكنر يودّ لو ينظمها ، ولكنه ادرك انها لا تستطيع حمل هذا الاضطراب والفوران والشموخ دون التركيبة الروائية ،

ومـا تتيحه لـه من التحرّك بـين نوازع الانسـان ومـآسيـه وأحقـاده وشـروره ، وتشبّثه بـالحياة ، وأحيـاناً بـالمـوت ، تشبّثـاً ضـاريـاً ، ماحقاً ، يتخطى العقل ، ظالماً ومظلوماً معا ، وفي ظروف اجتماعية بالغة التعقيد والتناقض .

وهذا بالضبط ما وعاه الاستاذ عطا عبد الوهاب ، فحرص على استنباع طاقات اللغة العربية في نقل جزئيّات الجو وكلّياته ، ألوانه وظلاله ، سكوناته وتوتراته ، ليوازيها بأمانة مطلقة ، محاولاً ان يحقق بالعربية ما حققـه المؤلف بلغته من نفـاذ نفسي واضطراب وفـوران وشموخ يعترم بها خيال لحوح بظلماته واشـراقاتـه ، مجابهـاً بذلـك غرابة اللغة عند فوكنر ، تلك الغرابة الصادمة أحياناً بتنافر مفرداتها وقرائنها ، طلباً لتراكم معـينّ من المعنى مع ايقـاع خاص يتميّـز به اسلوب المؤلف .

وقد راجعت الترجمة معه بنفس حرصه وامـانته ، وعـلى مدى الأشهر ، وأنا اعلم بما عانـاه أشهراً طـويلة من معاقـرة هذا النصّ وترويضه ، بعد ان ترجمه مرتين ، وجاءت الترجمة اخيرا على هـذا النحو الفذّ الذي يراه القارىء بين يديه .

* * *

كلمة أب لولده[*] :

قابل الظلام بفيض من نور

(*) كتبت هذه الرسالة بطلب من ابني سدير ، وهو يومئذ في الخامسة عشرة من عمره ، لينشرها في مجلة « كلية بغداد » ، حيث كان طالباً ، في عام ١٩٧١ .

لا انكر عليك يا بني أنني كلما تأملت ما في هذا العالم الفسيح من تناقضات وصعاب متزايدة ، قلقت على مصيرك ، واخذت اتساءل عما ينتظرك في مستقبلك من جهد وصبر ، من مقاومة وبراعة ، ستحتاج اليها جميعاً لكي تعيش ايامك في شيء من الطمأنينة . كان آباؤنا فيما مضى لا يقلقون (او هكذا كنا نراهم) : يولد لهم الأطفال واحدا تلو الآخر ، فيفرحون ويقولون ، « يأتي الطفل ويأتي رزقه معه » . أما نحن ، فقد عرفنا الصعاب ، وعرفنا العسر ، وعرفنا القلق ، وكلما منّ الله علينا بطفل فرحنا به ، وجعلنا نتساءل ترى هل تقسو عليه الأيام والشدائد ، كما عهدناها ، ام انه سيتمكن بالدرس ، بأعمال الفكر ، بالتعاون مع الآخرين ، من التغلب على كل ما يقسو عليه ، او ينال من همّته ؟

كلما نظرت اليك ، ناوشتني أفكار كهذه . ولكنني رغم هذه الشدائد والتناقضات جميعاً ، أصرّ على التفاؤل . انا لست ممن يزعمون ان آباءنا كانوا أسعد حالاً منا . اني اعتقد ان لجيلك ان يكون أسعد حالاً منا ، بقدر ما استطعنا نحن تخطّي حال آبائنا ، بل واكثر . ولكن لا بدّ من القول ، وانت في هذه السن ـ محاطا بعنايتنا وتفانينا ـ إنك ستجد ان في العالم شرّا كثيرا يجب ان نقابله بحزم بالغ ـ وكذلك بقلب كبير قادر على الحب . الحبّ ، مهما اظلمت سبل الحياة ، هو السرّ الوحيد في القدرة على الصمود

والتخطي . أحبّ أهلك ، أحبّ أمتك ، أحبّ وطنك : فهذا الثلاثي من الحبّ هو اول ما يجب ان يملأ قلبك . وبغيره لن تجد قوة في مجابهة الدنيا ، او هناءة تذكر في معاملتك مع الحياة .

عليك ان تقابل الكلام بفيض من نور . لا يكفي ان تقول ان الجحيم هو الآخرون : فالجحيم قد يكون فينا نحن ايضاً ، وعلينا ان نتخلص منه ما استطعنا ، لنكون ازاء الآخرين حاملي وعد بالخير والخلاص .

لن تجد ذلك سهلاً ، بالطبع . السهل هو ان يكون المرء سلبياً ، مستسلما ، والنتيجة هي الخذلان والخيبة . فلا تبحث دائماً عما هو سهل : عليك دائما بمجابهة الصعب باصرار ، وأمل . ستجد ان التحديات في حياتك كثيرة ، ولا بد ان تستجيب للتحديات بصلابة وثقة . على ان تحافظ دائماً على نقاوة جوهرك ، على الايمان بنفسك ، بأهلك ، بأمتك ، بوطنك ، على الحب الذي تملأ به قلبك في مواجهة كل ما يتحداك .

والبقية ، ان انت ادركت هذا ، هي ان ترى ما في الحياة من جمال وروعة . الحياة هبة هائلة ، فاجعلها نشوة لك ، ولا تفسد جمالها وروعتها على الآخرين. ولسوف يفرحني ان تؤمن بامكانية السعادة لجيلك كله ، بما تبديه من فكر ، وتأتيه من عمل ، وتساهم فيه من بناء . في ذلك وحده كرامة الانسان : وكرامتك انت هي من كرامة اخيك . الحياة هبة هائلة ، على ألا تحسب انك تستطيع التمتع بها وكأنك جزيرة لوحدك . ليكن عالمك متصلاً بعضه ببعض ، ولتكن الصلات حلقات من الثقة والحب والايثار . تجد

حينئـذ ان الحياة تـدرّ عليـك مـا ليس في حسبـانـك من الحسن ، والبهجة ، والفرح . ولعلك حينئذ تكون ايضاً مبدعاً لجديد رائع ، تضيف به مأثرة اخرى الى مآثر قومك . وفي ذلك في نهاية المطاف ، السعادة الحقة ، والشرف الأكبر .

حوار(*)

جبرا ابراهيم جبرا :
الكتابة ، ذلك الفعل الخلاق المستمر الأثر

أعد الحوار وقدم له :

عبد القادر الشاوي ، حسن بحراوي ، عبد الحميد عقار

(*) مع مجلة « آفاق » المغربية .

لم يكن بمقدور جبرا ابراهيم جبرا ان يتنصّل امام جمهور غفير أقبل عليه في المدن التي زارها بالمغرب ، من الجواب عن اسئلة بدت له ولمتتبعي انتاجه الابداعي اكثر مما تحتمله البداهة من « استفزاز » : لماذا يكتب ؟ وكيف يكتب ؟ وكيف يوفق بين الابداع والنقد ؟ ولمن يكتب ؟ وما علاقة إبداعه بالقضية الفلسطينية وكيف يرسم شخوصه ويستنطقها ؟ وما دلالات عالمه الروائي . . . الخ . ففي هذه الاسئلة ما كان يحرك جمهور قرائه ويحملهم على الاقتراب من المؤلف بعد ان تعرفوا ، من خلال إنتاجه المتداول ، على المبدع .

ومع ان اجيال القراء في تبدل مستمر وان جبرا ابراهيم جبرا يمارس الكتابة الابداعية والأدبية منذ أزيد من خمسة عقود من الزمن ، إلا ان الانتشار الذي تحقق له عبر السنوات في اطار التواصل والاستمرار يطرح في حقيقة الأمر سؤال القراءة : ضمن أي نسق ثقافي ، وبأية حساسية يقرأ : بل وكيف يحقق جبرا ابراهيم جبرا ما أسميناه بالتواصل والاستمرار ؟ تميز ادبي وفني ؟ لقطيعة مفترضة حققها ضمن جيل من المبدعين العرب على صعيد الابداع الروائي ؟ لاعتبارات تتعلق بالحداثة وتمس دعواتها التجديدية . . . ؟

في الأمر إشكالية قديمة مطروحة ، وقد بلورها (أمبرتو إيكو)

بصدد الرواية / من خلال معادلة : المقبولية = القيمة السلبية ، مستخلصها منها ما صرح به قائلاً : « إنني أعتقد أنه من الممكن ان نعثر على عناصر القطيعة والاحتجاج في الأعمال التي تبدو ظاهرياً من أعمال الاستهلاك السهل ، وأن نلاحظ بالمقابل بأن بعض الأعمال التي تبدو مستفزة وتعمل على هزّ الجمهور لا تحتج نهائياً على أي شيء » .

فأين يقف جبرا ابراهيم جبرا من ذلك ؟ ما معادلة انتشاره ؟ . ليس من المفيد استباق الأجوبة التي يعرضها جبرا على القارىء في هذا الحوار ، ولكننا نتصور مبدئياً أن الحضور المؤثر الذي حققه جبرا على صعيد الرواية ، وربما بنفس الدرجة في غيرها من الأجناس والميادين التي أبدع وأنتج فيها ، له ارتباط مباشر بثلاثة جوانب اساسية برّزته بصورة لها ، في تقديرنا ، أهمية خاصة في دراسة منحى وتطور الرواية العربية :

جانب يتعلق ببناء الشخصية الروائية والاستخلاص السردي لأفعالها ووظائفها والعالم المحيط بها ، بل ووجودها الطبيعي في معمار النص الروائي كلّاً . ذلك ان الرواية العربية درجت منذ زمن البداية الى زمن التأسيس على استلهام النموذج « الشعبوي » وتركيز صورته « الواقعية » او المتخيلة في مختلف المواقف المجسدة له نصياً ضمن خريطة مفترضة للصراع والتطور . ويمكن الافتراض مبدئياً ان جبرا ، في إطار حساسية جديدة بلورها جيله من كتّاب الرواية العربية ايضاً ، حوّل هذا النموذج ، على مستوى التخييل ، الى « مثقف » ، ورسم له صورة ذهنية في مختلف رواياته . وهو تحويل لساني لأنه تم على مستوى اللغة الساردة ايضاً ، كما أنه تحويل في الوظائف والأفعال المرتبطة بوجوده النصي في العمل الروائي . . .

فرضية مبدئية يمكن ان تصلح منطلقاً لدراسة خاصة .

جانب متعلق بالفضاء كمجال للتنظيم الدرامي للأحداث . ولعل خصيصة جبرا على هذا المستوى أنه وسّع من فضاء الرواية طرداً مع توسيعه لبناء الأحداث والشخوص . فليس الفضاء في رواياته (قاهرياً) كما عند نجيب محفوظ مثلاً ، ولا (إقليمياً) كما في الكثير من تجارب الرواية العربية ، بل انبسط مداره ـ في نطاق الوجود الحضري والعمراني وما يُؤثّثه من علامات ودلالات ـ لكي يشمل الوجود المدني العربي بامتياز . ويمكن اعتبار هذا التوسيع من متطلبات « العالم الذهني » الذي يؤسس عليه جبرا رواياته .

جانب يتعلق بالشكل « كتعبير لفظي عن علاقة ذاتية وفاعلة مع المضمون » كما يقول باختين ، ويمكن الاكتفاء ، في هذا الجانب ، بذكر ما أصاب أبنيته الحكائية في رواياته المختلفة من تعدد وتنوع ، وذلك في مقابل البناء السردي الهرمي المؤسس الذي بلوره نجيب محفوظ ، على سبيل المثال ، في بعض رواياته الأولى .

ويعود هذا كله لارتباط الشكل عند جبرا اصلا بالتجريد الذي مسّ تعامله مع مفهومي الشخصية والفضاء في الرواية . . . الخ .

إشارات عامة لا تغني ، بطبيعة الحال ، عن الدراسة المعمقة « للبُنْيان المرمري » الذي شيده جبرا ابراهيم جبرا طوال عقود خمسة أو يزيد روائياً وشاعراً وناقداً أدبياً وفنيا ودارساً وصاحب دعوات شرّعت للتجديد والحداثة .

وفي الحوار التالي بعض المؤشرات التي أمكن لنا أن نبلورها معه تلقائياً :

* * *

آفاق :

أستاذ جبرا ، نريد لهذا الحوار أن يكون حديثاً مفتوحاً على كـل الممكنات ، من دون التقيد ببروتوكول السؤال والجواب ولا بأوفاق العمل الصحفي المألوف .

جبـــرا :

جميل ومفيد كذلك ان نقول كل ما يمكن أن يقال ، لكن بمساحة زمنية محددة .

آفـــاق :

لا شك أنكم حوصرتـم بأسئلة كثيرة أثناء تواجدكم بالمغرب سواء في ندوة نجيب محفوظ ، أو عبر اللقاءات والجلسات المفتوحـة التي عقـدتموهـا مع جمهـور القراء والمهتمـين في كل من مـدينتي الربـاط وتطوان . نريد منك انطباعاً سريعاً عن الأجواء التي تم فيها لقاؤك بالجمهور .

جبـــرا :

أولاً كنت أشعر أن ما أراه غير حقيقي لشدة اهتمام الجمهور بهذا الشخص الجالس بينهم ، والذي جاءهم من أقاصي المشرق ، وإذا هم متحفـزون لسماعـه وسؤالـه شتى الأسئلة ، حتى خيـل الي ان الجمهور سيظل يسائلنا الى ما لا نهاية . وطبعاً كنت أتمنى لو استطيع

ذلك حتى نثير من القضايا ما يشبع فضول هؤلاء المتحمسين ، ويستجيب لصلب ما يشغلهم من اهتمامات ، لكن الزمن لا يرحم . وأقصد بالخصوص تلك الليلة التي قضيناها في المركز الثقافي الفلسطيني بالرباط حيث كان عدد الجمهور كبيراً جدا ، وتلك التي قضيناها بدار الثقافة بتطوان . كان ذلك بالنسبة لي تجربة هزتني كثيراً : فقد ذهلتُ عندما دخلنا المبنى ، ورأيت الناس أفواجاً وهي تصعد وتنزل الأدراج ، وهناك من ينظِّم الدخول والخروج ، فاعتقدت أنني دخلت المكان غلطاً ، ولحسن حظي كنت رفقة أخي عبد القادر الشاوي الذي شد من أزري . وأروع من ذلك اني عندما دخلت القاعة وجدت حجمها كبيراً واتساعها هائلاً وفيض الناس والواقفين في كل جانب ، وقد ازداد المشهد روعة وتأثيراً عندما انفجر الحاضرون بالتصفيق دون أن أكون معتاداً على ذلك .

آفـــاق :

هل لنا ان نعرف ما اذا كان هناك سؤال شد ذهنك وأنت تحاور الجمهور هنا بالرباط وهناك بتطوان ؟

جبـــرا :

في الحقيقة ، كانت الاسئلة ، وهذا لا بد من قوله ، من النوع الذي قد يتوقعه رجل مثلي جابه جمهور المستمعين طيلة حياته . فقد تعودت في الواقع ان ارى أناسا كثيرين ، ولم افاجأ بسؤال لم يكن في البال . ولكن كوني لم أفاجأ يدل على أن تفكير الشباب كان يعمل

بالضبط على الموجة التي يعمل عليها تفكيري . وهذا يعني اننا كنا منسجمين معاً ، ومتوافقين ، بحيث ان الاسئلة جاءتني وكأنها تؤكد على القضايا التي هي بعض مما أعيش له وأعيش به . وعندما أعيد النظر الآن ، وأستعيد وقائع اللقاء ، أجد ان الاسئلة كانت كلها ممتعة وتتطلب مني الكشف والصراحة . أرجو ان اكون قد استطعت في الوقت المخصص لي ان أجيب اجابات تفي بحاجة السائلين .

آفــاق :

لقد تأكدتم اذن أن لديكم حضوراً قوياً بالمغـرب . فكيف تنظر الى هذا الحضور ؟

جبــرا :

في القـاهرة أو في بغـداد أجد وأنـا أسير في الـطريق من يعرفني فيحييني بتلقائية ، ويتحدث إلي بشكل او بآخر ، أو يلتقط صوراً له معي . هذا شيء صار طبيعياً مع الزمن . ولكنني ، والحق يقال ، لم أجد حماسة وحرارة واندفاعاً تجاهي من أناس اخرين لا أعرفهم ولم يسبق لي ان التقيت بهم من قبل في حياتي ؛ لذا أشعر اليوم ان هذا الحضور الأدبي لي لدى هؤلاء الشباب (و 95% منهم كانوا شباباً) أكد لي ، ما يقال أحيانـاً من ان الناس لا تقـرأ ، أو أن الكتب لا تباع ، كلامٌ مردود وقول غير دقيق . إن اسئلة هؤلاء تنبع كلها من الصميم ، وهي ثمرة للقراءة ، وتلامس فضلاً عن ذلك ، ما هـو مشترك بين الكاتب والقارىء . ولا أكتمكم أنني ، وأظن ان الأمر

كذلك بالنسبة لغيري من الكتّاب ، اجد في هذا الاهتمام البالغ من القراء وفي اسئلتهم لي وملاحظاتهم على أعمالي ، أجد في كل ذلك تبريراً واعترافا بقيمة ما كتبت طيلة الخمسين سنة . ففي عيون هؤلاء وفي اصواتهم وكلماتهم ما جعلني اشعر ، وأتأكد من ان ما سعيت اليه لم يكن عبثاً ، وبأنني لست بذلك الكاتب الذي يشبه وضعه من يصرخ في غرفة مغلقة ، وهو احساس كثيراً ما يراود الكتّاب . إننا بالفعل نصرخ ، لكن هناك ايضاً هؤلاء الرائعون الذين يُصْغون إلينا ويستجيبون لنا ؛ ويخيّل الي ، أن ما كنت أتحدث به في بعض ابحاثي عن الفن والحلم والفعل وما بينها من علاقة ، وكيف ان الحلم يؤدي عن طريق الفن الى الفعل ، يخيّل الي ، أن هذا صحيح ، وأنه امر واقع تفصح عنه عيون هؤلاء الشباب وتنطق به السنتهم ؛ وقد احسست وأنا اصغي اليهم ان حياتهم قد تأثرت تأثراً حقيقياً بمئات الصفحات التي كتبتها ويكتبها جيلي من الروائيين والشعراء . لذلك فنحن في الحقيقة لا نصرخ في واد ، ولم يذهب الجهد الذي بذلناه في الكتابة عبثاً .

آفـــاق :

أليس ذلك هو أقل ما ينبغي من الاعتراف بمجهود الكاتب ، والمكافأة الوحيدة التي يمكن ان ينالها من جمهوره ؟

جبـــرا :

المكافأة الوحيدة ولكنها التجربة الأغنى ، فالكاتب يكتب في

الواقع دائماً لجمهور مجهول لديه . وأزعم انني أكتب لنفسي ما يرضيني وآمل ان يرضي الآخرين . أما عندما أرى ان ما أرضاني قبل ثلاثين سنة ما زال يرضي هذه الأجيال فالأمر عندئذ جدير بالتأمل . وكنت فيما مضى اقول إنني أكتب لأجيال المستقبل . ويقول المرء أحياناً شيئاً من هذا القبيل تبريراً ، ربما لأن كتابه لم يبع ، أو لأن احدا لم يقرأه ، فيقول انني أكتب للاجيال التي في رحم الزمن ، واذا بالواقع يثبت ذلك . فقد كتبتُ فيما مضى ، وها هم الآن ما زالوا يقرأون ما كتبت ، فهؤلاء هم المستقبل . وأستخلص من ذلك ، أن الفكر العربي والخيال العربي أمران فاعلان في المجتمع ، وكلاهما يفعل بصورة لا نستطيع تحديدها ، إنهما يتفاعلان في دواخل النفس ؛ ولا نعرف كيف سيعبِّر المجتمع عن هذا التأثير والتفاعل الداخليين . وإذ أرى الشباب بهذه الكثرة وهم يثيرون هذه الاسئلة ، يغمرني الاقتناع بأن الفعل الخلّاق ، فعل مستمرُّ الأثر ولا ينتهي رنينه من الأذهان . الفعل قد يكون احياناً مثل ضربة لا تُحدث رنيناً ، وقد يكون خبطة قوية غير أنها لا تترك أثراً ؛ لكن الفعل الخلاق هو ذاك النوع الذي لا يخبط فقط ، وإنما يُبقِي على رنينه المتواصل .

آفـــاق :

هل حدث أحياناً أن صادفتَ في لقائك بالجمهور ما يذكِّركَ بما يشبه أبطال رواياتك وشخصياتها المتخيَّلة ؟

جبـــرا :

نعم ، حدث هذا وأحياناً يكون رد الفعل عندي من القرب

بحيث اعترف بذلك للشخص نفسه . والسائل طبعاً هو على الأرجح شخص لا تعرفه ، تلقاه أنت لأول مرة فلا تستطيع ان تحكم عليه من الحديث معه في ثوان . لكن بعض الذين يتحدثون الي ، وبعض الذين يكررون مساءلتي ونوع الأسئلة التي يعيدون طرحها يجعلني أقول إنني ارى فلاناً أو فلانة من شخصياتي ؛ وأحياناً أتساءل هل ما أثرتُه في أذهان هؤلاء السائلين كان لصالحهم ؟ هل سيجابهون الحياة مثلما توقّعتُ ان تجابهها الشخصيات التي تشبههم ؟ . أنا أقول نعم . هذا شيء جيِّد . فالحس بالمأساة او بالفرح وحتى بالشبق تجاه الحياة يغني الحياة بما فيها حياة الأفراد . واذا كان لهم أن يحسوا بذلك كلية فهنيئاً لهم ، وأعتقد آنئذ ان هذا قد أغنى حياتهم . أما اذا كنتُ مخطئاً في ذلك مثلما يذهب البعض الى القول بأنني تركت أثراً سيئاً في نفوسهم او اثراً لن يفيدهم في حياتهم ، فأنا والحالة هذه ، مستعد للقول بأن هذا غير صحيح . فالأدب الكبير هو الذي يترك الأثر المولّد في النفس . وبعد هذه اللقاءات العظيمة بالمغرب ، أشعر ان هذا الأثر المولّد ربما بدأ الآن ينوجد ويتواجد لدى هؤلاء الشباب ، وسوف يثمر اكثر على المدى الاتي .

آفـــاق :

نود أن ننهي هذا الجانب الانطباعي من الحديث بسؤال اخير عن الكتابات التي ألفت حول اعمالك الروائية ، وبالخصوص منها تلك التي ألفت بالمغرب في سياق الأطروحات الجامعية .

جبـــرا :

قرأت رسائل جامعية كثيرة كتبها دارسون في أقطار عربية وغير

عربية مختلفة ، والحق ان ما قرأته للدارسين في جامعات المغرب هو أعمقها وأشدها وعياً وأكثرها براعة ، وأكثر كشفا لأمور لم تخطر ببالي . وإذ أقرأ هذه الرسائل ، أندهش لما كشفه الباحث من نواح لم تكن في بالي غير انها مضمرة في النص ومتضمنة فيه . وهذا يؤكد على قيمة العملية النقدية التي انخرطوا فيها وجندوا نظرياتهم من اجلها . وأضيف ، إنني أحياناً لا أفهمهم ، ومن حقي ألا أفهم ما يقولونه .

آفـــاق :

لكن ، ألا يزعجك قليلاً باعتبارك مبدعا وقارئا متذوقا للابداع ، حجم الاصطلاحات التي تُدْرَسُ من خلالها أعمالهم وبالخصوص من لدن النقاد الذين يتبنون المناهج الجديدة ؟

جبـــرا :

صحيح ، هذا الأمر كان يقلقني فيما مضى ، في بداية الأمر ، وخصوصاً إذا لم أكن راضياً على هذا النوع من المصطلح . لكنني في الفترة الأخيرة لا أتسامح فقط ، وإنما أخذت أرى الناحية الايجابية في الأمر . فالنقد شيء يتجدد باستمرار ، وتجدده يعني تجدد مصطلحه ، وفي تجدد مصطلحه إضافة الى الرؤية القديمة وانفتاح لها على الجديد من المعارف والطرائق . وصرت هكذا أشعر ان من حق هؤلاء ان يروا كتاباتي على طريقتهم ما داموا بالفعل يرون هذا الشيء الذي امامهم ، لأنه كثيراً ما تقرأ نقداً ويخيل اليك ان الناقد لا يرى ما يتحدث عنه . يتحدث عن شيء موجود في ذهنه فقط .

أما النقود في هذه الدراسات فتدل على أن شباب المغرب يبحثون عن هذا المصطلح الصعب ، ويطبقونه بشكل أو بآخر . قد لا يكونون موفقين دائماً مائة بالمائة ، لكنهم يرون ما يدرسونه بعين ثاقبة ولا ينافقون ابدا ، فهم يأتون احياناً بأحكام مزعجة ، وقد غضبت اكثر من مرة على ما قرأت . غير أنني عندما اعيد النظر ارى انهم على ارضهم التي اختاروها لأنفسهم ، فَلِمَ لا يرون الأمر كذلك ؟

آفــاق :

هذا يعني ان مفاهيمهم واصطلاحاتهم هي التي قادتهم الى تلك النتائج ؟

جبــرا :

وهذا مهم جدا فقد كنت أقول دائماً إن العمل الفني لهو بمثابة أرض مفتوحة للكشف المستمر . . . فإذا كان هذا العمل يوحي بهذه الكشوف فأهلاً وسهلاً لأنه يدل على حيوية العمل المنقود . . .

آفــاق :

هذا عن الدراسات الجامعية فماذا عن كتابات النقاد ؟

جبــرا :

في الحقيقة كتابات النقاد إجمالاً تفرحني وتندرج هي بدورها في

هـذا السياق، لأن كثيراً من الكتابات التي قرأتها في الصحف المغربية ، تبدو اما امتدادا للأطروحات او مجتزءات من الدراسة الجامعية ؛ وأنا أؤكد ايضاً ان فيها اثراً من اراء الاساتذة الذين اشرفوا عليها . فالعملية النقدية اجمالاً بعبارة اخرى عملية مدروسة ومحكمة . . . كل ما هناك هو انني احاول ان اتوقع ما الذي سيفعل هذا النقاد في المستقبل؟ . وأي نوع من الكتابة سينجز ؟ وأي نوع من الكُتَّاب سيدرس ليكتب ؟ . لكننا لا نستطيع ان نتكهن بهذا ، وليس من الضروري ان نتكهن به . . . ما دام هو على هذه الحيوية راهناً .

آفـــاق :

هذه الخلاصة توصلنا الى صلب اعمالك ، والروائية اساسا ؛ لدي سؤال يحاول ان يجمع بين طرفي موضوعين مختلفين . . . بين جبرا الكاتب المبدع ، وجبرا الفلسطيني . فالملاحظ ان السؤال الفلسطيني في اعمالك الروائية يُطرح بالحاح . . . وهو موجود وحاضر باستمرار . . . (سؤال قارص وحارق ومتودد : الدوام في اعمالك ، في « السفينة » وفي « صيادون في شارع ضيق » وفي « البحث عن وليد مسعود » . .

جبـــرا :

إنه موجود حتى في دراستي النقدية ، وفي شعري طبعا .

آفـــاق :

لكن ، بالرغم من هذا الاهتمام الكبير بالسؤال الفلسطيني ،

فالملاحظ ان جبرا السياسي أقل حضورا في الجدل الفلسطيني ، أقصد في مستوى الكتابة السجالية المباشرة والانخراط اليومي في العمل السياسي . وأستحضر بهذا الصدد الملاحظة الدقيقة التي ابداها خيري منصور بالمركز الثقافي الفلسطيني معلقا على ما راج من نقاش . تقول الملاحظة ان جبرا كان الأول الذي أخلّ بالمعادلة السائدة التي ترى ان الكاتب الفلسطيني مناضل بالأساس ومبدع في الدرجة الثانية . فهل هذا يعني انه بوسع الكاتب ان يكون مبدعا كبيراً من دون يافطة الفلسطيني ؟

جبـــرا :

مع أن خيري لم يقصد هذا بالضبط فكلامك صحيح . لقد أخذ يبدو واضحاً أن الإبداع نفسه يمثل نوعاً من النضال بالنسبة للفلسطيني . فتجربة محمود درويش ، وإبداعات كل هؤلاء الشباب الذين يكتبون ، وأنا من اوائلهم وقد بدأت مع الرواد في فترة جد صعبة ، وبعد عشرين سنة من الكتابة والإبداع المتواصل ومجابهة الصم والبكم والعميان ، بعد هذا كله اخذ يتبين ان الابداع والكتابة الجيّدة هي نضال قد لا يقل أهمية عن أي نوع آخر من النضال . وهذا شيء نؤكد عليه الآن نحن الأدباء الفلسطينيين . إن النضال في سبيل أية قضية لا يمكنه سوى أن يكون مزوّداً بهذا النوع من الفكر المتوالد باستمرار ، والمؤكد على التفاعل بين الفرد والحياة . نحن لم نصوِّر الفلسطينيين بوصفهم أناسا لا يعرفون ما معنى ان يُنظر الى شجرة ، أو ما معنى أن ننظر الى الأفق فنراه بشكل ما ، ما معنى أن ننظر الى الصخرة فنرى الظل الأزرق الذي تلقيه على العشب الأخضر ، وما معنى أن يحب الانسان ، أو ان تحب

المرأة لدرجة الجنون . هذه كلها اجزاء من الحياة التي نقول نحن عنها إنها بعض ما نحارب من اجله ؛ لأن حقنا نحن الفلسطينيين في الحياة هو حقنا في أن نرى هذه الأشياء كلها على طريقتنا ، فنبدع على طريقتنا ، ونؤكد بذلك حضورنا إنسانياً . وهذا في الحقيقة هو الذي حاولتُ أن أفعله بالذات . كتاباتي كلها عن فلسطين ، وعن الدور الانساني لفلسطين . في الغرب يصوروننا احياناً نحن الفلسطينيين بوصفنا إرهابيين ، وهذا جنون . فليقرأونا ، نحن في الواقع نأتي الى الحياة ونحكي الى الناس وأيدينا مملوءة بالحب . ولكن هذا لا يعني أننا مستعدون لأن نطأطىء رؤوسنا أمام أي انسان . فنحن نجمع ما بين الصلابة التي لا بد منها لقضيتنا ، وبين الحب الذي نعطيه لكل من هو في مستواه . وعلاقات ابداعاتنا هي اكبر دليل على السؤال . أنا مجرد واحد من المبدعين الكثيرين الذين أثبتوا هذا الشيء ومحمود درويش في المقدمة من هذا النوع من العطاء الرائع الذي بات الآن ليس عطاء عربياً فقط ، ولا فلسطينياً فقط ، وإنما عطاء للعالم . . .

آفــاق :

كيف تفسر التجاهل الذي يبديه الغرب حيال التجربة الإبداعية الفلسطينية . . . والعربية على العموم ؟

جبــرا :

هو عائد أولاً الى نوع من المقاومة الداخلية المركبة في النفس

الغربية تجاهنا ، بسبب الحضور الصهيوني القوي في الأوساط الأدبية والاعلام الغربيين . . . الصهيونيون لهم حضور قوي جداً في هذه الساحة بالذات والتي نحن كأدباء وكمبدعين نقدم أنفسنا عبرها . . . لكن أنا أشك ان أدبنا سواء الفلسطيني او العربي بات يصل الى الآخرين ولو بمقادير . . . ولعله في يوم من الأيام يقع تدارك شيء من هذا .

آفــــاق :

أليس هناك قصور من ناحية الترجمة ومن ناحية التعريف بأدب القضية الفلسطينية . . . ؟

جبــــرا :

نحن نحاول وهناك الآن محاولات جادة . كنا نتحدث قبل عشرين أو ثلاثين سنة عن دور الترجمة . . . ولم نكن نجد ما نترجم . . . الآن هناك محاولات منظمة لايجاد هذه الترجمات الضرورية . . . وأعتقد انه في بحر السنوات الخمس القادمة سيكون هناك ادب فلسطيني مترجم الى الفرنسية والانجليزية والروسية . وأنا اعرف ان الكثيرين من الناس يقبلون عليه ويدرسونه واعرف من تجربتي الخاصة ان الكثيرين من غير العرب الآن يدرسونني ، وما كانوا يدرسونني قبل خمس او عشر سنوات . ومعنى هذا ان هناك تحولاً . . . يدرسوني مثلاً باللغة الروسية او باللغة الالمانية او اليوغسلافية ، أنا وآخرين طبعا . ولاحظت ان

الدراسة منصبة دائماً على الشعر وعلى الرواية . . . وعلاقة كل هذا بتجربة الانسان في القرن العشرين . . . لأنهم يريدون ان يتأكدوا ربما أننا جزء فاعل من حضارة هذا العصر . . . وهذا بالضبط ما نؤكد عليه نحن الفلسطينيين .

آفـــاق :

باعتبارك أحد الذين تمرسوا بالكتابة باللغة الانجليزية . . . هل شعرت أو تشعر بغربة داخل هذه اللغة . . . قصدي هل هناك تأثير او معاناة معينة أثناء الكتابة او اثناء تلقي العمل الأدبي بلغة اخرى ، وبعبارة ، هل يمكن أن نتحدث بوجه من الوجوه عن الانجلوفونية اسوة بالفرانكوفونية ؟

جبـــرا :

أنت تستطيع ان تتحدث عن الانجلوفونية بنفس المقدار الذي تتحدث به عن الفرانكوفونية . . . ولكن بالنسبة لي وبالنسبة لكثير من الفلسطينيين بشكل خاص ومن العرب إجمالاً . . . الأنجلوفونية لم تكن مشكلة للعرب ابدا . . . الفرانكوفونية كانت وما تزال مشكلة بالنسبة للعرب الذين يكتبون بالفرنسية . . . أدرس الموضوع تجد ان الذين يكتبون باللغة الفرنسية يجدون انفسهم مضطرين للكتابة بها ويعبرون عن انفسهم لا نقديا . . . ودراسياً فقط . . . وإنما ابداعياً . . . روائياً . . . وشعراً . . . وهكذا ؛ أما الذين يكتبون باللغة الانجليزية من العرب . . . وهم قلة أصلاً . . . اكثرهم يكتبون دراسات وابحاثاً . . . وابحاثهم ودراساتهم من احسن ما يكتب باللغة الانجليزية واكثرها يتصل

بالقضايا العربية . . . أما دراساتهم النقدية . . . كدراسات ادوار سعيد بوجه خاص فلا تُجارى في دقتها وقوتها وذكائها . . . لكن الذين منهم يكتبون شعرا او رواية من العرب . . . قلة نادرة جدا . . . وأنا واحد من هذه القلة . . . فلم اكتب بالانجليزية لأنني عجزت عن الكتابة بالعربية ولم اكن في يوم من الأيام منفياً عن لغتي . . . أنا كتبت باللغة الانجليزية تحديا ومتحديا أهلها . . . كتبت لهم ما اردت ان اوصله لهم من علمي انا . . . سواء كرواية او كشعر او كنقد . . . وقد كتبت كثيراً من النقد الفني باللغة الانجليزية . . . ولم ارد ان اترك الكتابة بالانجليزية وانما اراوح بين الكتابة بالانجليزية والكتابة بالعربية ، بسهولة كبيرة . . . احياناً أشعر ان لا مبرر لأمر ما ان اكتبه باللغة الانجليزية ؛ لِمَ أكتبه بالانجليزية وانا استطيع أن اعبر عن نفسي بالعربية ولي من القراء الكثيرون ؟ . لكن الفرانكوفونية باتت كأنها نوع من المرض ابتلي به بعض العرب . . . فيجدون انفسهم مضطرين ، لكي يعبروا عن أنفسهم ، ان ينطقوا أو يكتبوا باللغة الفرنسية . . . ونعرف منهم بعض الشعراء والروائيين بالضبط كبعض الفرانكوفونيين مثلاً في القارة الافريقية . . . وأنا أقول اذا شعروا بشيء من الاثم لأنهم يفعلون ذلك . . . فهم محقون في أن يشعروا بالاثم لأن لديهم لغة كالعربية . . . قوة التعبير . . . كثيرة الحيلة . . . غنية الموارد . . . وعليهم ان يعودوا الى لغتهم . . . ولكن اذا ارادوا أن يوصلوهما عربيا للآخرين عن طريق اللغة الفرنسية فعلى عيني ورأسي ، لم لا ، شيء رائع رائع جدا . . . لكن يجب ألا يشتكوا فيقولون إنهم منفيون في لغة الآخر . . . لماذا ينفون أنفسهم في لغة الآخر وهم أصلاً من تربة هذا البلد . . . ؟ لماذا ؟

آفـــاق :

بِمَ ترد على تساؤلك إذن ؟

جبـــرا :

أنـا أعتقـد لكســل مـا ، إنــك تنصرف عن لغتــك الى لغـة الآخر . . . وأنا متأكد ان الـذين يكتبون بـالانجليزيـة من العرب ليسوا أبداً كالهنود والباكستانيـين الذين يكتبـون بالانجليـزية . . . فمشكلتهم كمشكلة الافـريقيـين الـذين يكتبـون بـــالفـرنسيـــة او الانجليزية . . . يقولون إن لغاتهم المحلية لم تتطور بما يكفي للتعبير عن تجربتهم الإبداعية . . . فالقضية حضارية بالنسبة لهم . . . أما نحن الـذين نكتب بالانجليـزية عنـدما نـريد ، فنكتب ذلـك لأننا نتحدى أصحاب هذه اللغة ونوصل اليهم ما نريد أن نوصله اليهم مباشرة .

آفـــاق :

إذن الموقف مختلف عن التركة الاستعمارية وسوى ذلك . . . ؟

جبـــرا :

نهائياً . . . نهائياً . . . وأنا درست الموضوع . . . وأقول هذا عن تـأمل . . . وكتبت عنـه بالانجليـزية . . . وعنـدي كتـاب اسمـه

« تمجيد للحياة » A Celebration of the life أبحث هذا الموضوع في مقدمته . . .

آفـــاق :

من هذه الناحية فعلاقتك الضليعة بشكسبير لم تكن ظرفية ولا مؤقتة ولا نتيجة مزاج طارىء . . .؟

جبـــرا :

طبعاً . . . علاقتي بشكسبير مثلها مثل علاقة أي مفكر بقضية فكرية . . . كعلاقة أي شاعر بقضية شعرية . . . أنا درست شكسبير لأسباب أكاديمية كي آخذ شهادتي في الأدب الانجليزي . . . وكنت محظوظاً لأن اساتذتي كانوا من اهم النقاد الانجليز في القرن العشرين . . . وأنا أذكر اسماءهم في بعض دراساتي او في بعض كتاباتي الأتوبيوغرافية . . . وبما انني شعرت منذ اليوم الأول ان شكسبير هو مِلْك للانسانية فلم لا أكتب عنه بالانجليزية او بالعربية ولِمَ لا أترجم وأدرس وأجعل هذا الشيء ممكناً باللغة العربية ، فاللغة العربية هائلة جدا وتستطيع ان تستوعب اكثر الأمور تعقيداً في الأدب . . . أنا لا اتحدث عن الطب . . . او الفيزياء او الكمبيوتر . . . أنا أتحدث عن الأدب . . . والشعر . . . شكسبير فيه تعقيد من حيث اللغة والصورة والشحنة العاطفية . . . قد يبدو لبعض الناس ان اللغة العربية لا تستطيع ان تستوعب ذلك . وأنا أقول ان اللغة العربية تستطيع ان تستوعب هذا كله . . . وأن المترجم البارع هو الذي

يستطيع ان يجعل ذلك ممكناً . . . وهذا بالضبط ما حاولت ان افعله في سبع من مسرحيات شكسبير الكبرى . ويخيل الي أنني وصلت الى مكان ما من نفس قرائي . . .

آفـــاق :

بودي أن أعود بك قليلاً الى عـالمك الخـاص لأسأل عن طبيعـة الاحساس الذي يخامرك وأنت تشرع في كتابة رواية ما وأنت تضع الحرف الأخير منها ؟ . وهل هو ذات الاحساس الذي يغمرك عند الكتابة في اللغتين ؟

جبـــرا :

عندما أفرغ من عمل مـا . . . يشتد بي القلق من جـديد . . . وهـذا القلق يلازمني وهـو الذي يـدفعني ربما الى أنـواع اخرى من الكتـابة . . . فـأكتب نقـداً او أكتب دراسـة فنيـة او أتـرجم شيئـاً آخر . . . حتى ترجماتي لشكسبير في كثير من الأحيان قمت بها لأنني كنت اعـوض عن الكتابـة الابداعيـة التي كانت تمـلأني بالقلق ولا تتحقق كما أريد . . . أنا مثلاً ترجمت « الملك لير » أثناء كتابة رواية « السفينـة » . . . وترجمتي لشكسبـير اطلقت في نفسي كوامن كـان يجب ان تطلق لكي تنفيني فأستطيع ان اعود الى « السفينة » بالشكل الـذي كنت اريده . . . وكـان إحساسي بـالمأسـاة احساسـا غريبـا خصوصا بعد 1967 ، . . . وشعرت بأن شكسبير قـد ساعـدني في التغلب عـلى هـذا الحس المـاحق لكي اجعـل منـه شيئـاً يقـارب الفن . . . إذن أنا أعود فانشحن وتبدأ الفكرة تخامرني بأن هناك ربما

قصة ما أستطيع ان اتحدث عنها ، ـ ان اكتبها ، وأنا اتحدث هنا عن الفن الروائي طبعاً ـ واذا بفكرة مبهمة وشخصيات على شيء من الوضوح ترتسم في الذهن حتى وهي . . . لا تزال أقرب الى الابهام . وتأتيني هذه الأفكار وانا أمشي . . . وأنا أحب المشي لمسافات طويلة . . . أشعر انني ربما اقتربت من شيء قد يتحول الى رواية . . . اذا استمررت بكتابته . . . اذا بدأت بكتابته . . . لكن الكلمات الأولى لا تأتي ، مشكلتي هي الأسطر الأولى .

آفــاق :

مصاعب البداية تقصد ؟

جبــرا :

مصاعب البداية طبعاً مع ان الشحنة بدأت تشتد بداخلي وباتت تأتيني هواجس تقلقني في النوم . . . وتقلقني وأنا أتمشى . . . هواجس تفاجئني وانا اتحدث الى الناس . . . وأنا أقرأ . . . لكنها لا تتحول الى اسطر اولى لكن فجأة ، وبينما قد أكون اقرأ شيئاً علمياً . . . وقد أكون اسمع موسيقى . . . أو اكون في حديث مع البعض في موضوع لا علاقة له بهواجسي . . . أشعر باندفاع فظيع . . . كالانفجار في ذهني . . . في خيالي . . . يدفعني رأساً الى القلم والورقة وأقعد وأكتب . . . وأكتب صفحة صفحتين . . . ثلاثا ، أربع صفحات . . . وأعرف أنني بدأت عملاً جديداً . . . وأنا لا اعرف بالضبط الى اين أنا سائر . في كل رواياتي كانت البداية من هذا النوع . . . بدأت وأنا لا اعرف الى اين . أنا سائر . . . لكن طبعاً هواجسي موجودة . . . وموجودة بشدة . . .

ومتداخلة . . . واذ أعيش مع هذه الهواجس . . . تكون الكتابات الأولى هذه . . . هي الممهدة للمزيد من الهـواجس . . . أترك مـا كتبت ، دون ان اعيد قراءته احياناً ، واذا جاءني بالليل أنـام . . . وأقوم بالصدفة وأراه مرة اخرى . . . فأشعر ان المزيد يـأتيني . . . الى أن اصل نقطة في الكتابة تنغلق الأمور مرة اخـرى أمامي . . . فـأتركهـا وأحيلها كلهـا الى ما أسميـه بـالـلاوعي . . . لأنني الآن اقتنعت عبر هذه السنين كلها بـأن الطبـاخ الأمهر عنـدي هو هـذا اللاوعي ، الذي احيل اليه كـل ما يصعب علـيّ ان اعطيـه شكله النهائي ، إنه مستـودع عجيب وشغّال وهنـاك صناعـون يعملون . واذا بي مـع المدة أشعـر بأن هـذا اللاوعي يقـذف الى السـطح من الـوعي بـأشيـاء يجب ان اعـود الى كتـابتهـا . . . فـالقضيـة سيكولوجية . . . وطبعاً هـذه العملية تستمـر عندي أحيـاناً ثـلاث سنوات الى اربع سنوات . وأحياناً اكثر من ذلك . . .

آفـاق :

في كل إبداع خيالي جانب من الواقع المعيش ، وخلف كل حلم روائي تجربة تغذيه ؛ وقلما ينفصل الواقع عن اللاواقع والرؤيا عن التجربة في رواياتك . فكيف يتحول لديك المعيش والحلم الى عمل فني يمتلك مسافته وخصوصيته ؟

جبـرا :

عندما كتبت « السفينة » لم افكر أنني أكتب بلساني ، وإنما كنت أريد ان ابدأ بالرواية . . . وكان الأمر يقلقني وكانت فكرة تصوير

تجربتي مع البحر تلازمني من مدة . . . [القصص] مع البحر متنوعة لأنني ركبت السفن بالفعل في فترة من حياتي بأشكال مختلفة . . . فأنا تصورت أنني سأتحدث عن البحر . . . وهكذا بدأت السفينة ولذا سميتها السفينة فأنا تحدثت في الواقع بلساني في أول الأمر . . . لكنني ما كدت ابدأ حتى شعرت بأن هذا الذي أقوله هو بالضبط ما يمكن ان يحدث لشخص مرّ بتجربة كالتي مررت بها . . . ولكنه سيستمر بها الى تجربة من النوع الذي قد لا أريده . . . فما الذي يمكن ان يفعله شخص كهذا . . . ؟ فاستمر المونولوج على طريقتي . . . اريد الحديث عن البحر . . . أريد ان اتحدث عن بعض النساء اللواتي عرفتهن عن طريق البحر . . . وإذا بالفكرة الأولى لفعل درامي روائي تتخلق عندي . . . فاستمررت . . . ثم أتيت بمونولوج آخر لشخص آخر ، وقلت لنفسي ان الشخص الآخر سأجعله اقرب الى نفسي وسأسميه « وديع » . فجاء المونولوج الآخر . . . ومن الصفحات الأولى هذه تقرر مسار السفينة ، وهذا المسار جاء بعدد من الأفكار الأخرى والهواجس الأخرى . . . وأخذ يقولبها ضمن هذه السفينة التي بالفعل كانت تمخر عباب البحر المتوسط من بيروت الى نابولي . . . ولو كنت قد زرت تطوان ايامئذ أؤكد لك لجعلت السفر يتم من بيروت الى تطوان لكنني انا اصر فقط على الحديث عن الاشياء التي جربتها بنفسي . . . فالأماكن التي أذكرها في السفينة هي اماكن زرتها وعرفتها وأحببتها وقرأت عنها . . . الخ فأنا من ناحية أتشبث بتجربتي ومن ناحية اخرى أجعل هذه التجربة اوسع كثيراً ، فتتداخل وتتعارض . . . وتتقاطع . . . وتأتي النتيجة التي تكون مرجوة . . .

« صيادون في شارع ضيق » ، لما بدأتها ، كنت قد تركت بغداد حيث كنت أدرس في كلية الآداب ، وقصدت هارفرد حيث رحت ادرس فوكنر تلك الأيام . . . وقرأت همنجواي . . . وكثيراً من الكتّاب الامريكيين الذين لم يكن قد أتيح لي ان أدرسهم قبل ذلك . وبما ان دراستي كانت في النقد فقد كانت مطالعتي تتصل ليس فقط بمسألة التمتع بما أقرأ ولكن بدراسته دراسة نقدية . لكن في الوقت نفسه ، كانت تجربتي البغدادية متمازجة مع تجربتي الفلسطينية تلح عليَّ بقوة. . . وكنت قد تزوجت حديثاً وفي ظروف صعبة ومرت عليّ ليال لا اعرف النوم . . . لأن شيئا ما يلح علي أن أكتب عن هذه التجربة . . . فأنا أدرس الرواية الامريكية . . . واعيش في الحقيقة في جو طلابي جميل جدا في جامعة هارفرد في مدينة اسمها كامبردج وهي من اجمل المدن الجامعية في العالم . . . وحياتي في فترة قصيرة خلت من الاشكالات الصعبة ، فلها مسار معين على الأقل لسنة ، أعرف ان دربي معه . لكن الحاح الذاكرة كان عنيدا ومقلقا ويمنع عني النوم خصوصا وان زوجتي اضطرت الى العودة الى بغداد والى ان تتركني لظروف قاهرة وانا في اول الزواج فوجدت ان الطريقة الوحيدة لكي اريح نفسي هي ان اكتب عن هذه التجربة . . . فجلست وكتبت الصفحات الأولى . . . وكتبت . . . وكتبت صفحات كثيرة جدا لأنني اريد ان افرغ ما في نفسي دون ان اعي انني سأجعل مما كتبت رواية كاملة . . . وكانت النتيجة ان ما كتبته اخذ في النهاية شكل رواية . وواقع الأمر ان روايتي لم تبدأ عندما كتبتها كما هي . في « صيادون في شارع ضيق » لأن الكثير مما كتبته حذفته لأنه لم يكن منسجماً مع الفكرة الروائية التي تبلورت فيما بعد . . . فقد اصبح الغرض شيئاً آخر اصلاً . . . فحذفت ما كان

شخصيا جدا عندي وأبقيت على التفصيلات التي تتراكم لكي تخلق الخط الروائي . . . وهكذا نفس الشيء حتى في رواية « الغرف الأخرى » ، روايتي الأخيرة . . . أنا لست من الذين يرون الحلم الواحد عدة مرات . . . أعرف ان هناك اناسا يحدثوني عن انهم رأوا حلما ثم رأوه مرة اخرى وأخرى ، أنا لست منهم ، لكنني بالفعل رأيت حلما وكان واضحا جدا . . . وفي الليلة الثانية رأيت الحلم نفسه . . . وفي الليلة الثالثة او الرابعة رأيت هذا الحلم مرة اخرى ، لخمس او ست ليال جاءني هذا الحلم . . . وهو الحلم الذي اصفه في بداية رواية « الغرف الأخرى » . . . الجماعة في الحافلة والرجل واقف ينتظر لا يعرف ماذا ينتظر ، وامرأة تصر على أن يركب معهم في الحافلة ، وتدير ظهرها اليه ، وتكشف عن مؤخرتها لكي تسخر منه عندما يرفض الانضمام اليهم ؛ الى الآن لا اعرف ما الذي كان يقذف بهذه الصورة بتقنياتها التشكيلية الجميلة في ذهني ، لكنني شعرت ان هذه بداية شيء يجب ان اقوله . ولما بدأت اصف هذه التجربة ، بدأت الرواية عندي ، وعرفت ما الذي كنت اريد ان اقوله . منذ عشرين سنة او ثلاثين سنة ، كانت هناك اشياء كثيرة اريد ان اقولها . وكنت ادفعها الى الظل . . . واذا بها تأتي . . . وحالما بدأت أكتب ذلك ما عاد الحلم يعود الي .

آفـــاق :

ولكنك كتبت بطريقة مواربة ما كنت تريد ان تكتبه او ما كان يجب ان تكتبه بطريقة اخرى .

جبـــرا

لا . . . أنا أعتقد أنني حولت الحلم الى حقيقة . . . فإذا كان

كابوساً فأنا حولته إلى كابوس آخر . . .

آفـــاق :

هـذا بالضبط مـا زعمـه بعض القـراء بقـولهم إن في « الغـرف الأخرى » جوا كفكاوياً . . . وأنـا اتفق مع هؤلاء الى حـد ما فقـد شعرت بالفعل بهذا التركيز فيهـا على الحلم وعـلى اللاواقعي . . . وهذا يدهشني الآن عندما اسمعك تتحدث عن هاجس الواقع . . . والابهام بالواقع الذي نريد ان ترسخه في كتابتك الروائية . . . هذا الجانب في الرواية يؤكد انتقالك من تجربة الكتابة الواقعية التي ميزت مجمل اعمالك السابقة والابتعاد تدريجيا . . . لمعـانقة تجـربة الحلم والكوابيس والخيالات . . . المظهر الآخر للتحول هو ازاء تحديـات البنـاء الروائي . . . فـأمام روايـة كبـرى مثـل « البحث عن وليـد مسعـود » وهي معمار متنـاسق الأطراف . . . ومـوغـل في الـدقـة والتعقيد نجد رواية مثل « الغرف الأخرى » تتميـز ببساطـة بنائهـا وانسيابه . بمعنى ما هناك انتقال من رواية متعددة الأبعاد والأنساق الى الرواية ذات البعد الواحد والنفس المسترسل هذا التحـول هل كان مقصوداً ؟ وما هي أبعاده من وجهة نظرك ؟

جبـــرا :

هذا صحيح . . . لقد شعرت بأنني لا يمكن ان اعود الى التركيبة التي اتبعتها في « البحث عن وليد مسعود » . في هذه الحالة . . . في هذا الحلم الذي ألح علي كان سينطلق بي على هذا الصعيـد . . . شئت أم أبيت . . . وقد رضيت به وكان علي ألا أطيل اكثر مما ينبغي لأن هذا الجو لا يستطيع ان يتحمله الانســان لفترة وحتى انـا كنت

اشعر بذلك والغريب ان هذه الرواية كتبتها في مدة قصيرة . . . هي ورواية « صراخ في ليل طويل » . . . التي تبين انها تشبهها مع أنني قد كتبتها قبلها بأربعين سنة . . . أنا تصورت انني كتبت شيئاً لم أكتبه من قبل . . . وكنت نسيت « صراخ في ليل طويل » . . . واذا بي اضطر الى العودة اليها لمراجعتها لأمر ما . . . وفي الواقع كنت انظر فيها الى الناحية الطباعية لأننا نريد ان نعيد طبع الرواية . . . وقرأت ، وقرأت ، فاندهشت لأن « الغرف الأخرى » تتصل بـ « صراخ في ليل طويل » اكثر مما تتصل بالأعمال الأخرى كلها . . . وشعرت انني عندما كتبت هذه الأخيرة ايضاً أحلت اشياء كثيرة الى الظل . . . ما كان لي ان اقولبها إلا بعد اربعين سنة فتكون كأنها استمرار او امتداد لتجربتي مع « صراخ في ليل طويل » . . . وأنت اذا قرأت الروايتين قد تجد متوازيات وأشياء كثيرة . . . غريب عقل الانسان . . . اللاوعي عنده غريب . . . كيف يختزل هذه التفاصيل اربعين سنة ثم يطلقها لأنه لم يستعملها في المرة الأولى . . . وآن الأوان له ان يستعملها . . . فقد تم انضاجها ويجب ان تقدم للعالم . . .

آفـــاق :

هل للعنوان لديك من قيمة . . . وفي أية لحظة تشعر بالحاجة الى أن تضع لما كتبته عنواناً ما ؟

جبـــرا :

العنوان مهم جدا عندي ، فإذا كنت محظوظاً وجاءني اثناء الكتابة

فإنه يساعدني على الاندفاع به . . . ولكنه لا يأتي دائماً في أول الكتابة . . . « السفينة » جاء عنوانها مع أول كلمة تقريباً . . . فلما كدت أكتب المونولوج الأول حتى قلت إن هذه يجب ان تسمى « السفينة » . . . وبس . . . هناك من يقولون « السفينة والعشاق » « السفينة والهاربون » « الهاربون بالسفينة » وكل ذلك لا معنى له . تكفي هذه « السفينة » عنوانا للرواية . لكن « صراخ في ليل طويل » كان عنوانها يختلف . . . ولو انه ايضاً كان عنوانا طويلاً . . . ولعلك تعلم انني من الذين بدأت موضة العناوين الطويلة منذ تلك الأيام ، لأنه ما كادت « صراخ في ليل طويل » تظهر حتى ظهرت انواع الكتب تردد صدى هذا النوع من العنوان . . . بطلت العادة الآن لحسن الحظ . . . في اول رواية « صراخ في ليل طويل » كنت استشهد ببيتين للكاتب المسرحي الانجليزي توماس كيت يتحدث فيهما فيما أذكر عن الأرواح الهائمة التي تمر من خلال بوابات العظم التي هي بوابات الجحيم . . . فالفكرة الاغريقية تقول إن بوابة الجحيم هي مصنوعة من القرن ومن خلالها تمر الأرواح الهائمة الى ان تدخل الجحيم ، فأنا في الواقع اردت ان اصور هذه التجربة وهذا الذي كان في بالي عندما كتبت « صراخ في ليل طويل » . . . عندما ترجمتها الى اللغة العربية وجدت ان العنوان لا يستجيب لحاجتي بالضبط ، وأنه ليس هناك فقط قضية الدخول الى الجحيم وانما هناك في الواقع خروج من الجحيم ، ففكرت واذا بهذا العنوان يأتيني . . . في الأصل الانجليزي كتبت « مرور في الليل الصامت باتجاه بوابات الجحيم » . فالدخول الى الجحيم ، هنا صار خروجا الى الليل الصاخب نحو مكان ما . . . فانقلبت الآية معي ، ولأن العنوان

مهم جدا عندي فـما كنت لأرضى عن العنوان الأول وفضلت هـذا العنوان .

وهكذا الشأن في « البحث عن وليد مسعود » جاءني العنوان أثناء كتابة الفصل الأول تقريبا لما نشرته في الآداب . . . وبعـد ذلك صدرت عدة كتب لأصدقاء وآخرين يعنونـون بالبحث عن كـذا ، وكذا ، أنا الآن أكتب روايـة اقلقني عنوانها وحتى الآن لم اجـد لها العنوان المطلوب بالضبط . . . لكن اخيرا اعطيتها عنوانا قـد أبقيه وقـد لا أبقيـه . . . وهـو « يـوميــات سـراب عفــان » وهـو اسم البـطلة . . . هذه المرأة الشخصية المحـورية هي بـطلة . . . وقـد مشيت مسـافة طـويلة في كتابتهـا لكنني قد أغـير هـذا العنـوان اذا وجدت انه لا يفي بحاجة ما حققته في الكتابة . . . ربما حين اكتب المزيد سأجد انني اريد عنوانا اخر . . . وفكرة ذكر اسم البـطلة لها إيحاءات . . . إنها سراب حقيقة . . . وخصوصـاً ان مشكلتها هي انها تخلط الواقع بالوهم ويومياتها هي مزيـج منهما معـا . . . تكتب يوميات حقيقية عما جرى لها وتردفها رأسا بيوميـات وهمية . . . إن هذا التلاعب المستمر بين الحقيقة والخيال يكاد يدفع بها الى نوع من الفعـل والحركـة قد يكـون جنـونـا او انتحـارا وقـد يكـون عمـلاً بطوليا . . . هذا ما سنعرفه فيما بعد عند الانتهاء من كتابة الـرواية وصدورها .

آفـــاق :

نعرف اهتماماتك المتنـوعة . . . والتي تشمـل الفنون والتـاريخ والمـوسيقى . . . كيف تنجح في استثمـار كل هـذه المعرفـة الأدبية

والعلمية والفنية في كتابة الـرواية ؟ هـل على أسـاس التكامـل بين الأجناس ام على أساس التنافر ؟

جبـــرا :

أولاً انا لا استثمر اي شيء . . . هذا ليس ، استثمارا . . . أنا أتمتـع بها جميعهـا . . . وآخذ منهـا ما أشـاء . . . متعتي بها عميقـة ومطلقة ، وهي جزء من دقائق حيـاتي اليوميـة . . . وعندمـا أكتب أشعـر بأن كتـابتي متصلة بهذه الفنـون المختلفة التي تعـطي حيـاتي قيمتها ومغزاها . . . اذن ، أنا لا افكر بهذه الفنون سواء أتنافرت ام انسجمت كأنها وسيلة من وسائـل اغناء الكتـابة . . . لكنني اكتب وانا مدفوع بها ، تثيرني وتوضح لي اشياء قـد لا تكون في بـالي انما المهـم هو انني ارى ان الثقافة تمثل جزءاً أساسياً من تجربة الانسان في هـذا العصر . ولا استطيـع ان افصل الفعـل الـروائي عن ثقـافـة المؤلف . . . بل من السخف ان احاول ان افعل ذلك ، لأنني عندما اكتب اصبح شخصا غير الشخص الذي هو انا . . فكل هذه المعارف تتكامل في ذهني . . . وعندما أكتب ، فأنا انظر الى الكتابة باعتبارها كلية ويتدفق الأمر بالطبع على الشخصية التي اتحدث عنها نفسها . الشخصيات تتفاوت في مستواها الفكري والثقافي . . . وليست كل الشخصيات ذات اهتمامـات بالفن او المـوسيقى . . . لكنني بشيء من العنـاد اجعل الكثـير من شخصياتي متصـلاً بهذه الفنـون . . . ويتمتـع بالحـديث عنها . . . ولم لا ؟ مـا دمت انا أتمتـع بالحـديث عنها .

آفــــاق :

لعل في ذلك مـا يفسر ميل بعض النقـاد والقراء الى القـول بأن

معظم شخصيات جبرا هي من أوساط ارستقراطية تتفنن في الحديث عن اللوحة وعن السمفونية وعن التمثال ؟

جبـــرا :

غير أني اقول لهم ، إن وهمهم وهم قاتل . لأنهم يتصـورون ان الشخصيـات هي التي تتحدث عن الفنـون وتحب الفن . . . أؤكد لـكم ان الـذيـن يحبـون الـفنـون في أغـلب الأحيـان لـيســوا ارستقراطيين . . . وانهم أناس بسطاء . . . حقيقيون ، مشاعـرهم حسـاسـة ، واكتسبـوا المعـرفـة لكي يجعلوا حيـاتهم أغنى واكـثـر كثافة . . . فيتصور بعض القراء أن شخصية المرأة التي اتحدث عنها وهي تعرف شيئاً عن الفن او عن الموسيقى او عن المسرح اصبحت ارستقراطيـة . . . لا . أبدا هذا غير صحيح يا سيدي . . . أنت تعرف كم من الذين قضوا سنوات في السجن يحبون الفن اكثر من اي ارستقراطي قاعد على مؤخرته يشرب الويسكي . . .

آفـــاق :

أضيف الى ذلك ان هناك من القراء من يعتقد بأنك تكتب رواية ذهنية . . .

جبـــرا :

هـذا فيـه شيء من الصحـة ربمـا . . . ولم لا ؟ أنـا استعمـل ذهني . . . والرواية الذهنية صنف آخر من صنوف الكتـابة ولست

أنـا أول من فعلها . . . في الـواقع هـو صنف مـوجـود في تـاريـخ الرواية .

آفـــاق :

هل تجد بينك وبين غيـرك من الروائيـين صلات قـربى ؟ منيف مثلاً ؟

جبـــرا :

عبد الرحمن منيف بيني وبينه قربى ذهنيـة عميقة . . . وأفهم مـا يقول . . . وأعتقد أنه هو ايضاً يفهم ما اقوله . . . ولكنني لا اظن ان بيني وبين الروائيين قربى معينة بمعنى انهم يريدون ان يكتبوا مثلي او انا أكتب مثلهم . . . نحن متميزون . . . إلا عبد الرحمن منيف فبيننا صلة روحية عميقة كان سببها في الواقع الكتابة . . . فعندمـا تعرفنا عـلى بعضنا كـان هو يقـرأني وكان هـو للتوّ قـد كتب روايته « الاشجار واغتيال مرزوق » وأراد مني ان أقرأها ، فكنت اول من قرأ الرواية . . . وكانت لذلك بداية علاقتنا وصداقتنا التي تعمقت اولا عن طريق العلاقة الشخصية . . . فهو شخص رائع . . . وثم عن طريق ما كتب من روايات . . . وفي الواقع حتى علاقتنا العائلية توثقت . . . فزوجته وزوجتي صديقتان .

آفـــاق :

وتتوجت هذه العلاقة طبعا بالاشتراك في تأليف رواية « عالم بلا خرائط » . . .

جبـــرا :

لا يمكن ان يكتب روائيـان رواية كهـذه لو لم يكـونا منسجمـين جداً ، عقلاً وروحـاً . كنت أنا قـد بدأت روايـة ووقفت . فقلت أكمل كتابتها فقرأها وقال : هات وهكذا بـدأت صدفـة وكلعبة في الأول . . . ثم تحولت الى شيء جاد جدا .

آفـــاق :

ألم تصادفا بعض الصعوبة في اضفاء طابع الانسجام والتآلف على عوالم مختلفة لكاتبين لكل منهما لغته وأساليبه وتقنياته .

جبـــرا :

لم تكن هناك صعوبة بقدر ما كان هناك جهد . . . فنحن بالفعل كنا ننحت ما نكتبه ، أي كنا نعيد النظر فيه ونصقله ونداخل بعضه في بعض . . . فكانت فيه عملية صنعة لكن الصنعة كانت تسبقها الكتابة التي يكتبها [الواحد منا] بفيض من الخيالات وبمستوى من التصميم على أن نقول أشياء معينة يجب أن تقال . . .

آفـــاق :

إذن فقد كان هناك ما يشبه سبق الترصد في الكتابة . . .

جبـــرا :

آه . . . نعم كان هناك بالضبط ترصد وتصميم . . . لكن عندما

تنتظم الكتابة تأتي بعدها عملية الصنعة التركيبية المعمارية . . . وهكذا بنينا هذا الاحساس العميق قد فجّر فينا اشياء يجب ان تقال فقلناها .

آفـــاق :

هذا يدل على أن بإمكان روائيين أن ينجزا عملاً مشتركا بهذه البراعة ؟

جبـــرا :

اذا كانا منسجمين بقدر ما كنا نحن أنت تعرف ان هناك تجربة مشهورة في الأدب العربي وهي تجربة توفيق الحكيم وطه حسين في رواية « القصر المسحور » .

آفـــاق :

من خلال ما قرأته من اعمالك الأدبية والفنية وما انجز حولهما من دراسات ، ومن خلال ملاحظاتك العميقة في ندوة نجيب محفوظ ، تبينت انك تقرأ بذوق . . . وتستحضر ذوقك ومعارفك أثناء القراءة . فما الذي يثيرك في الكتاب وأنت تتلقاه ؟ . وما الذي يجعلك تكمل قراءة كتاب ما ؟ وهل لنا ان نعرف بعضاً من الكتب التي تركت وشومَها في ذاكرتك ؟

جبـــرا :

انـا اقرأ ونسبيـاً بوعي ببطء ، وأتمنى لـو كنت أقرأ بـأسـرع من ذلـك . . . لكن من ناحيـة اخرى انـا سعيد بـأنني بطيء القـراءة نسبياً . . . لأنني اقرأ ، كما تفضلت ، بتذوق واستمتع بكل سـطر وبكل كلمة أقرأها واذا لم يعطني الكتاب هذه المتعة باستمرار فإنني لا اشعر بأي التزام نحوه واصرفه عني ؛ هناك كتب كثيرة كان يجب ان اقرأها ولكنني لم اكمل قراءتها ، لأنها لم تعطني تلك المتعة . . . لكن ماذا تعني المتعة ؟ هي متعة ذهنية حتما ، متعة تستحضر كل تجربتي انا ، في القضايا التي درستها او تأملت فيها والتجـارب التي مررت بها . هي متعة تتصل بأعماق تنفتح على ما اقرأ حالما أفتح كتابا واذا استمر التواصل بين هذه الأعماق وبين ما أقرأ فأنا استمر في قـراءة الكتاب . . . واذ أقرأ أكون شديد الانتباه للتفاصيل . . . لأن هذه الأخيرة هي التي تجعل من العمل الفني كتابا مستحقا للقراءة . . .

آفـــاق :

قرأت لك اخيرا في كتاب « البئر الأولى » بأن الكثير من تجاربك الحياتية وظفتها في بعض رواياتك وكان هذا مبررا لاحجـامك عن كتابة سيرتك الذاتية، وها قد شارفت الان على العقد السابع . . . فهل ترى ان هناك فرقا كبيرا بـين الكتابـة الروائيـة والكتابـة السير ذاتية ؟

جبـــرا :

هناكِ فرق كبير . . . لكنني عندما كتبت رواياتي واستعملت جانبا

من حياتي فيها ، لم اكن اتصور انني سأكتب سيرة ذاتية فأعطيت لنفسي حرية في ان احوك هذه الخيوط السير ذاتية في بقية النسيج الروائي . وعندما أتيت لكتابة السيرة الذاتية وانتهيت ، وجدت ان بعض الأحداث التي كان ممكنا ان اضيفها الي « البئر الأولى » قد تحدثت عنها في مكان آخر . . . واحيانا تحدثت عنها بشكل افضل في الروايات مما كنت سأفعله في السيرة . . . وهذا السبب هو الذي جعلني بالفعل احجم عن بعض التفاصيل ؛ ولا اكتمك أنني لو استمررت في كتابة السيرة الذاتية لأعدت هنا اشياء كثيرة جدا ذكرتها في رواياتي والتي حدثت بعد عبوري مرحلة الطفولة . . . واذا أعدت رواية تلك الأحداث فسأكون كأنني قد أعدت فصولاً من رواياتي . . . أعرف ان هذا اعتراف رهيب لأنني عادة أقول بأن رواياتي منفصلة عني . . . وهي كذلك بالفعل ، لكن أنتم اوقعتموني في « بئري » .

آفاق :

ألا تثير هذه المسألة قضية الصدق والكذب في الرواية . . . وكيف يكون الفنان صادقا عندما يكتب رواية « غيرية » ويكون اقل صدقا او اكثر حرجا عندما يكتب سيرة ذاتية ؟

جبرا :

هي في الحقيقة ليست قضية صدق او كذب . . . فقد قالت العرب أعذب الشعر أكذبه ولشكسبير قول بهذا المعنى بالضبط وجدته في احدى مسرحياته « أعذب الشعر أشده تمويها » . . .

الفنـان لا يكـذب . . . الفنـان يخلق . . . وأي حـدث . . . وأي كلام يزعم انه وقع . . . هو وقع عن طريق الخيال . . . ولعله اشد واقعية وصدقا من حدث وقع بالفعل وقول بـالفعل قيـل . . . لأنه يحقق اثرا في النفس قد لا يحققه الحدث كما وقع في صيغته الواقعية . واذن ليس هناك كذب في الفن وانما هناك قدرة على تشكيل الحدث وصيـاغته وشحنـه بحيث يصبح الـوهم او المتخيل عميقـا ومؤثـرا كالواقع ، بل يكون احيانـا اشد تـأثيرا من الـواقع نفسـه . ولعله أنـدري جيد هـو الذي يقـول بأن بعض الأحـداث الروائيـة اشـد حقائقية من بعض الأحداث التاريخية . فأنت تفكر في هاملت كأنه شخص حقيقي ، وما قاله هاملت او ما فعله كأنه جزء من التـاريخ مـع انه لم يـدخل التـاريخ . . . وعبقـرية الـروائي هي ان ابطالـه يتصفـون في النهايـة بصفات الشخصيـة التاريخيـة تقريبـا . . . أي الشخصية التي تبقى حقيقية وماثلة في اذهان الحضارات باستمرار . فلا يمكن ان نتصور مثلا ان شخصيات دوستـويفسكي شخصيات من صنع الكذب ، بل انها من صنع خيال الكاتب وهذا الخيال هو الذي خلقها وجعلها واقعا مضـروبا في ألف إن لم نقـل ملموساً . الفن ليس فيه في النهاية سوى مـا له صلة بصـدق التجربـة وعمق انغـراسها وتعلقهـا بمعرفـة الانسان وتـاريخه ، وإلا فلمـاذا نـرسم الصور ؟ ولماذا نروي الحكايات ؟؟ . . .

الرباط ١٩٩٠

كتب جبرا ابراهيم جبرا

١ - الكتب الموضوعة (مع تواريخ طبعاتها الأولى)

- صراخ في ليل طويل ، رواية ، ١٩٥٥ .
- عرق وقصص أخرى ، ١٩٥٦ .

(صدر موسّعاً بعنوان « عرق وبدايات من حرف الياء » في طبعة رابعة ، عام ١٩٨٣) .

- تموز في المدينة ، شعر ، ١٩٥٩ .
- صيادون في شارع ضيّق ، رواية بالانكليزية ، صدرت في لندن عام ١٩٦٠ ، وصدرت ترجمتها العربية بقلم الدكتور محمد عصفور لأول مرة عام ١٩٧٤ .
- الحرية والطوفان ، دراسات نقدية ، ١٩٦٠ .
- الفن في العراق اليوم ، بالانكليزية ، لندن ، ١٩٦١ .
- المدار المغلق ، شعر ، ١٩٦٤ .
- الرحلة الثامنة ، دراسات نقدية ، ١٩٦٧ .
- السفينة ، رواية ، ١٩٧٠ .
- الفن العراقي المعاصر ، بالانكليزية والعربية ، ١٩٧٢ .
- جواد سليم ونصب الحرية ، دراسة نقدية ، ١٩٧٤ .

- النار والجوهر ، دراسات في الشعر ، ١٩٧٥ .
- البحث عن وليد مسعود ، رواية ، ١٩٧٨ .
- ينابيع الرؤيا ، دراسات نقدية ، ١٩٧٩ .
- لوعة الشمس ، شعر ، ١٩٧٩ .
- عالم بلا خرائط (مع د. عبد الرحمن منيف) ، رواية ، ١٩٨٢ .
- السونيتات لوليم شكسبير ، دراسة مع ترجمة اربعين سونيتة ، ١٩٨٣ .
- جذور الفن العراقي ، بالانكليزية ، ١٩٨٤ .
- الفن والحلم والفعل ، دراسات وحوارات ، ١٩٨٥ .
- الغرف الأخرى ، رواية ، ١٩٨٦ .
- الملك الشمس ، سيناريو روائي ، ١٩٨٦ .
- جذور الفن العراقي ، بالعربية ، ١٩٨٦ .
- البئر الأولى ، فصول من سيرة ذاتية ، ١٩٨٧ .
- بغداد بين الأمس واليوم (مع د. إحسان فتحي) ، ١٩٨٧ .
- أيام العُقاب (خالد ومعركة اليرموك) ، سيناريو روائي ، ١٩٨٨ .
- تمجيد الحياة A Celebration of life ، مقالات في الأدب والفن بالانكليزية ، ١٩٨٩ .
- تأملات في بنيان مرمري ، دراسات وحوارات ، ١٩٨٩ .
- الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٩٩٠ .
- يوميّات سراب عفّان ، رواية ، ١٩٩١ .
- معايشة النّمرة ، واوراق اخرى ، ١٩٩١

٢ ـ الكتب المترجمة

نقل الى العربية قرابة ثلاثين كتابا ، أهمّها :

- ـ أدونيس او تموز (من كتاب « الغصن الذهبي ») ـ جيمز فريزر .
- ـ ما قبل الفلسفة ـ هنري فرانكفورت وآخرون .
- ـ آفاق الفن ـ الكسندر اليوت .
- ـ الصخب والعنف ـ وليم فوكنر
- ـ البير كامو ـ جرمين بري .
- ـ الأديب وصناعته ـ عشرة نقاد امريكيين .
- ـ الحياة في الدراما ـ اريك بنتلي .
- ـ الاسطورة والرمز ـ عدد من النقاد .
- ـ قلعة أكسل ـ ادموند ولسون .
- ـ في انتظار غودو ـ صموئيل بيكيت
- ـ ديلان توماس ـ اربعة عشر ناقدا .
- ـ شكسبير معاصرنا ـ يان كوت
- ـ ما الذي يحدث في « هاملت » ـ جون دوفر ولسون .
- ـ شكسبير والانسان المستوحد ـ جانيت ديلون .
- ـ برج بابل ـ اندريه بارّو .
- ـ حكايات من لافونتين .
- ـ أيلول بلا مطر ـ اثنا عشر قاصّا انكليزيا وامريكيا .
- ـ الأمير السعيد ، وحكايات اخرى ـ اوسكار وايلد .

المسرحيات التالية لوليم شكسبير ، مع مقدّمات ودراسات :

- ـ مأساة هاملت .

- مأساة الملك لير .
- مأساة عطيل .
- مأساة مكبث .
- مأساة كريولانس .
- العاصفة .
- الليلة الثانية عشرة .
- المآسي الكبرى (هاملت ، الملك لير ، عطيل ، مكبث) في مجلّد واحد ، مع المقدمات والدراسات .

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة

معايشة النمرة

بعض ما يعطي هذا الكتاب الجديد لجبرا ابراهيم جبرا نكهته الخاصة هو النبرة الشخصية الصرف التي نجدها في معظم صفحاته . فالمؤلف يتحدث عن تجربته مع الكتابة طوال سنين كثيرة ما عاد يحصيها ، تجربته مع القلق الذي لا يبارح كل من يبغي معايشة النمرة ، التي جعلها كازانتزاكيس تمثل شهوة الكتابة وألمها ونشوتها ، كلها معاً .

والحديث عن الكتابة يستتبع الحديث عن مواقف حياتية تتصل بها ، وعن العديد من القضايا الممتعة في الأدب والفن التي هي بعض من اهتمامات المؤلف ، يتناولها جميعاً من زاوية نظره الخاصة . وزاوية النظر لديه تتسم دائماً باتساع الأفق ، وتميّز الرأي ، وتلك الأصالة التي جعلت له اثره الظاهر في تيارات الثقافة الحديثة .



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت ، ساقية الجنزير ، بناية
برج الكارلتون ، ص.ب : ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي : موكيالي ، هـ ٨٠٧٩٠٠/١
تلكس : LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

تصميم الغلاف : سينا عطا